Зограф

часопис
за средњовековну
уметност

22

Институт
за историју уметности

Београд
1992

Зограф

Часопис за средњовековну уметност

Број 22, 1992.

Издаје

Институт за историју уметности
Филозофски факултет
Београд, Чика Љубина 18-20

Зограф. Часопис за средњовековну уметност, Број 22, Београд 1992.
UDK 7(091)"04-17", YU ISSN 0350-1361

САДРЖАЈ

Fig. 1. Kurbinovo, St-Georges, concélébration épiscopale autour de l'Amnos 1191.

Aspects de l'ambiguïté spatiale dans la peinture monumentale byzantine[1]

L. Hadermann Misguich

UDK 75.052.033.2.01

A la mémoire de mon maître, Charles Delvoye

Clarification of different levels of spacial relations and of systems of communication that can be established between the paintings, architecture and observers in a Byzantine church, after 843. Mainly the monuments from the 12th century are analysed. The subjects of investigation are: the problem of arranging the individual compositions in space, relations within the church that emerged from interpretation of dogma, position according to the liturgical order or the donor's ideas, and various spatial "games" resulting from interwining or identification of the space of the painting and of the observer. Ambiguity of space (real and painted) in Byzantine wallpainting in it's essence had the intention to introduce the beliver into the microcosmos of the church.

Je voudrais tenter ici de mettre en évidence les différents niveaux de relations spatiales et le réseau de correspodances qui peuvent s'établir entre les images, l'architecture et le spectateur au sein d'une église byzantine après le triomphe de l'orthodoxie.

Dans ce microcosme, on le sait, la signification et l'emplacement des images sont étroitement liés. Les représentations ont une valeur en soi mais elles n'acquièrent leur sens profond que dans le système relationnel où elles s'inscrivent, que dans l'espace hiérarchisé où elles ont une fonction. Du point de vue formel, cela implique que le décor s'inscrit sur un ensemble de parois divisées en registres et panneaux mais aussi dans un espace tridimensionnel déterminé par les correspodances entre les images.

Cette problématique peut, semble-t-il, être abordée selon quatre points de vue qui, d'ailleurs, souvent se recoupent:
- celui de l'espace signifiant et de la hiérarchie du décor,
- celui de la coïncidence entre l'espace figuré et l'espace réel,
- celui des jeux spatiaux et des effets de trompe-l'oeil et
- celui de la figuration de l'espace.

Le premier et le dernier point ne seront envisagés que pour la cohérence de l'exposé, leurs principes étant généralement admis ou leur matière ayant fait l'objet d'études spécialisées.

Dès 1948, dans son magistral ouvrage *Byzantine Mosaic Decoration*, le regretté Otto Demus a posé les fondements de toute analyse des relations entre emplacement, signification et esthétique des images monumentales. [2]

Le principe de la double hiérarchie (de haut en bas et d'est en ouest) qui régit les programmes byzantins est bien connu; il faut néanmoins insister sur le fait qu'à l'intérieur de cet espace hiérarchisé et signifiant, le système relationnel tends à se développer surtout à partir du XIIe siècle. On n'assisterait donc pas alors - comme le voyait Otto Demus - à une "dissolution du système classique"[3] (celui des grands ensembles en mosaïques des IXe au XIe siècles), mais plutôt à son adaptation à des plans et des techniques différents et à une intensification des rapports entre images.

C'est dire que, de plus en plus, l'espace des personnages représentés coïncide avec celui du spectateur à travers qui se noue ce réseau de relations ou que, de plus en plus, "l'art religieux byzantin abolit toute distinction claire entre le monde de la réalité et le monde de l'apparence".[4]

Le procédé le plus courant pour assimiler l'espace de l'image à l'espace réel est la mise en relation de personnages ou de scènes grâce à leur situation dans l'architecture. L'utilisation des arcs et des surfaces concaves est particulièrement propice à cet effet. L'espace physique de l'église est alors celui de la figuration. Des exemples "classiques" et parmi plus anciens, probablement à cause de l'importance des sujets figurés et des emplacements choisis, sont l'*Ascension* et la *Pentecôte* dans des coupoles respectivement comme à Sainte-Sophie de Salonique et à Hosios Loukas, l'*Annonciation* sur les piliers du choeur (Sainte-Sophie de Kiev) ou dans une trompe d'angle (Daphni). [5]

Dès le XIe siècle, l'abside devient le lieu privilégié où se déploie l'action liturgique. La *Communion des Apôtres*, d'abord, et dès le début de l'époque des Comnènes, la *Concélébration épiscopale*, s'incrivent dans la courbe absidale avec l'autel réel pour centre, qu'il soit ou non répété dans la représentation (fig. 1). Le choeur de Saint-Panteleimon de Nerezi (après 1164), où les évêques qui se dirigent vers l'*Hétimasie* semblent même emprunter les passages latéraux (fig. 2), offre un excellent exemple de coïncidence entre l'espace du monument et celui de l'image. A partir du XIIe siècle, l'utilisation des arcs et des niches pour leur valeur spatiale devient plus fréquente. Par voie de conséquence, le système sera employé aussi pour des sujets moins importants et à des emplacements moins névralgiques. La division de l'image ou même sa dislocation vont de pair avec une tendence à la narration.

La façon dont le Christ et ses disciples font face aux démoniaques dans l'intrados de la fenêtre occidentale de l'église de la Nativité de la Vierge à Bétania (fin XIIe siècle) peut être citée comme un cas très simple.[6] Pour des représentations plus complexes, les peintres ont parfois découpé l'image plane pour la reconstruire en une véritable scénographie. Il en est ainsi pour les *Quarantes Martyrs de Sebaste* à Kakopetria

1. Ce texte développe les idées de la communication présentée dans le cadre de la Table ronde *La maison de Dieu à Byzance* au XVIIIe Congrès International des Etudes Byzantines à Moscou en aûot 1991 (*Résumés des communications, I, pp. 422-423*).

2. O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1948.

3. *Ibidem*, pp. 61-73.

4. *Ibidem*, p. 4.

5. Ces exemples sont notoires; nous renverrons à des illustrations pour des monuments moins connus ou pour des détails particuliers.

6. Betania: observation personnelle. On peut encore mentionner comme exemples comparables les Communion de Sainte Marie l'Egyptienne où Zosyme et Marie sont séparés par une baie ou un arc comme à Asinou (M. Sacopoulo, *Asinou en 1106*, Bruxelles, Ed. de Byzantion, 1966, pl. XIX). Le face à face de Marina assommant Belzébuth et de la croix gemmée, dans l'embrasure de la porte sud à Kurbinovo, offre probablement aussi un cas de spatialisation d'une scéne (L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles, Ed. de Byzantion, 1975, I, pp. 235-240; II, figg. 121-122)

Fig. 2. Nerezi, St-Panteleimon, détail de la concélébration épiscopale, 1164.

Fig. 3. et b. Lagoudera, Panaghia tou Arakou, icônes monumentals jouxtant l'iconostase, 1192.

Fig. 6. Axtala, Egl. de la Vierge, anges roulant le ciel, déb. XIIIe s. (photo Nicole Thierry).

Fig. 4. Asinou, Panaghia Phorbiotissa, Qaurante Martyrs, 1106.

Fig. 5. Kurbinovo, St-Georges, Prophète en jambant une fenêtre du mur nord, 1191.

Fig. 7. Castoria, Egl. des Taxiarques, "icônes" des saints Antypas et Eleuthère, 1359 (d'après Pelekanidis).

et, plus encore à Asinou (1106). Dans le compartiment nord-ouest de cette dernière église, les martyrs et leurs couronnes occupent le mur nord tandis que le Christ entouré de deux anges les domine au sommet de l'arc et que le geôlier converti et le renégat se font face à la retombée de l'arc, perpendiculairement à leurs compagnons (fig. 4).

Les *Jugements derniers* aux nombreux épisodes provenant de sources diverses, sont peut-être les scènes qui ont le plus fréquemment investi un espace total. C'est déjà le cas dans le narthex de Saint-Stéphane de Castoria aux IXe-Xe siècles, dans celui de la Vierge des Choudronniers en 1028; ce l'est encore davantage dans le Parecclesion de l'église du Sauveur in Chora, à Constantinople, vers 1315-20.[7] On pourrait multiplier les exemples de ces compositions où, pour opposer - et éloigner - ciel et terre, élus et damnés, les artistes exploitent la hauteur et la concavité des voûtes, les distances créées par les arcs, la situation en diagonale des pendentifs.

A côté de ces compositions unitaires réparties dans l'espace monumental, on peut citer le cas d'interférences et de relations entre des images différentes. Ici aussi, les rapports peuvent être plus ou moins complexes. Comme exemple de rapport simple, on peut citer la situation en vis-à-vis, dans plusieurs églises du XIIe siècle, de la *Présentation de Jésus au Temple* et du *Thrène*. C'est le cas à Nerezi et à Kurbinovo (où la *Présentation* fait aussi face à la *Descente de Croix*) tandis qu'à Saint-Nicolas de Kasnitzi *Présentation* et *Crucifixion* se font écho. Le rapport entre les lamentations de Marie et son souvenir de la prophétie de Syméon ("une épée te transpercera l'âme" /Luc II, 35/) avait déjà été établi dans l'Evangile apocryphe de Nicodème[8] et la liturgie de l'Epitaphios fait allusion à la réalisation de cette prédiction.[9]

Henri Maguire a montré que le système relationnel entre images était construit par les artistes selon des procédés analogues à ceux de la littérature. Par antithèse, le Christ tenant l'âme de sa mère peut faire face à la Vierge à l'Enfant tandis que, selon les lois de la Lamentation littéraire, le *Thrène* peut répondre à la *Nativité* que la Vierge évoque comme moment d'un passé heureux.[10]

Des relations peuvent également être établies entre un personnage figuré et une scène. C'est, par exemple, le cas lorsqu'un prophète se trouve près de la fête à laquelle il est fait allusion sur son phylactère. Aux Saint-Anargyres de Castoria, notamment, David près de l'*Annonciation* déploie le texte: *Ecoute, fille, vois, prête ton oreille* (Ps. XLV, 11).[11] Dans le chapitre de *Writing in Gold*, consacré à saint Néophyte et à son ermitage de Paphos, Robin Cormack a remarquablement montré la liaison entre la pensée du commanditaire et "sa" création picturale, la réalisation du décor ayant été confiée en 1183 au peintre Théodore Apseudès. De véritables "environnements" ont été voulus par l'ermite avec des correspondances très subtiles entre images et inscriptions. Dans la cellule du saint, notamment, les scènes entourant la tombe ont naturellement été choisies en fonction de l'idée de salut mais, en outre, il y a un lien entre elles. Ainsi, à titre d'exemple, dans la petite niche où trône la Vierge Hodighitria entre saint Jean Chrysostome et saint Basile, le texte porté par le rouleau du premier évoque la vue étrange qu'offre le Christ en croix alors que sur le pan perpendiculaire se trouve la *Crucifixion*. De même, le phylactère de Marie témoigne de son intercession pour Néophyte dont la tombe est creusée sous la niche en question.[12] La relation, soulignée par l'architecture rupestre du Bêma, entre l'*Ascension* du Christ et l'image de Néophyte tenue par Michel et Gabriel est d'une audace unique, elle concrétise le voeu que la prière peinte au sommet de la représentation exprime et se réfère peut-être aussi aux écrits du saint qui prit le Christ comme modèle.[13]

C'est probablement aussi Théodore Apseudès qui travailla pour Léon Authentou dans l'église de la Panaghia Arakiotissa de Lagoudera en 1192. Les icônes monumentales les plus proches de l'iconostase y présentent un des cas les plus complexes de réseau de relations entre des images isolées (fig. 3).

La première relation s'établit entre le Christ Antiphonitis et la Vierge Paraclisis, de part et d'autre du templon. L'intercession qu'implique la situation de ces deux figures se poursuit par la présence de Jean-Baptiste derrière Marie. Jean-Baptiste, troisième membre de la Déisis, est aussi celui qui désigne l'Agneau de Dieu par le texte de son phylactère (Jean I, 29) et par le geste de bénédiction qui l'unit à Syméon Théodochos représenté dans le même panneau tenant l'Enfant. A ces trois premières mises en relation s'ajoute incontestablement le rapport entre Syméon et l'icône de la Vierge Arakiotissa peinte sur le mur sud, près du Christ Antiphonitis. Il s'agit, en effet, de la première image connue de la Vierge de la Passion. Comme dans le vis-à-vis de la *Présentation de Jésus au Temple* et du *Thrène*, dont il a été question plus haut, on a ici l'évocation explicite de la prophétie de Syméon. Enfin, la splendide image de l'archange Michael, aussi importante que celle de la titulaire de l'église qui la jouxte, doit peut-être son emplacement au fait que Michel est le premier évoqué après la Vierge, notamment dans l'office de la Prothèse, lors de la division des parcelles.

Les quatre points de vue selon lesquels sont envisagés ici les problèmes des rapports entre peinture monumentale et espace engendrent, bien sûr, des divisions arbitraires car il est évident que les principes de la hiérarchisation spatiale et de la coïncidence entre l'espace réel et l'espace figuré sont étroitement liés; de même, les "jeux spatiaux", qui paraissent davantage formels, n'existent que parce qu'il y a confusion ou identité entre l'espace de l'image et celui du spectateur.

Fréquemment une contrainte matérielle est à la base des jeux formels avec l'espace, notamment la nécessité d'inclure un détail architectural, souvent une fenêtre, dans la décoration peinte. Un facteur esthétique s'ajoute alors à la démarche de l'artiste, la volonté de faire disparaître un élément gênant.

Deux exemples peuvent en être empruntés au décor de Saint-Georges de Kurbinovo où forme et fond ont été particulièrement pensés en un tout cohérent.[14] Le premier se situe dans la zone supérieure des murs latéraux où, pour ne pas interrompre le rythme de la longue théorie des prophètes, l'artiste a fait enjamber par deux d'entre eux les petites baies qui empiètent sur ce registre (fig. 5).

L'autre est une réussite assez unique dans le genre: il s'agit de la représentation du ciborium de la *concélébration épiscopale* qui a été "construit" autor des ouvertures géminées et cintrées de la "fenêtre" du sanctuaire (fig. 1).

En outre, les peintres ont parfois utilisé la lumière réel issue d'une fenêtre pour donner plus de force à la lumière surnaturelle figurée. C'est le cas dans la *Pentecôte* de Saints-Anargyres de Castoria. [15]

7. St. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athènes, Melissa, 1985, figg. 4, 6, 7; K. Papadoupoulos, *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche* Παναγία τῶν Χαλκέων in Thessaloniki, Graz-Cologne, M. Böhlau, 1966, dépliant face p. 56; P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, III, New York, Pantheon Books, Bollingen Series LXX, 1966, pp. 368-407

8. *Acta Pilati*, B. XI, 5 (K. V. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Hildesheim, G. Olms, 1966, pp. 313-314).

9. H. Maguire, *The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, Dumbarton Oaks Papers, XXXIV-XXXV, 1980-81, pp. 261-269; p. 267.

10. Idem, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, Princeton University Press, 1981, pp. 61 ss.; 96 ss.

11. An. C. Orlandos, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστορίας, Αρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος, IV, 1938, p. 48.

12. R. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, Londres, George Philip, 1985, pp. 233-236.

13. *Ibidem*, pp. 239-242.

14. Dans divers passages de *Art and Eloquence in Byzantium* (*op. cit.*, cf. n. 10), Henry Maguire a mis en lumière de nouveaux aspects de la cohérence et de la profonde intelligence du décor de cette église que j'ai soulignées jadis (*Kurbinovo, op. cit.*, passim et pp. 589-590).

15. St. Pelekanidis, Καστορία I, Βυζαντυναι τοιχογραφίαι, Salonique, Sociétée des Etudes macédoniennes, 1953, pl. 37.

Les espaces courbes et profonds d'intrados d'arcs peuvent non seulement être absorbés dans la réalité figurative comme dans l'exemple déjà cité de Betania mais ils peuvent aussi lui donner une autre dimension, au sens propre du terme. C'est ainsi que dans plusieurs *Jugements derniers*, le rouleau du ciel, enroulé par les anges (Apoc. VI, 14) s'infléchit dans la courbe même d'un arc. Il en est notamment ainsi à Saint-Nicolas du Toit de Kakopetria, au début du XIIe siècle, à Axtala un siècle plus tard (fig. 6) et à la Phorbiotissa d'Asinou en 1332 ou 33.[16]

Dans ce genre d'exemples - ils pourraient être multipliés - les peintres ont chaque fois voulu masquer ou exploiter un détail architectural au profit d'une réalité figurative.

Parfois, l'artiste pousse le jeu formel plus loin encore en s'appuyant sur la fonction ambiguë des cadres; il peut aboutir alors à de véritables trompe-l'oeil.

L'existence d'icônes peintes à fresque "encadrées" et même "suspendues"par un anneau à un clou a été plusieurs fois relevée. Même si leur origine a pu parfois être économique,[17] l'idée du trompe-l'oeil est présente. De nombreux exemples s'échelonnent du XIe siècle à l'époque des Paléologues. On peut, entre autres, citer ceux de Bačkovo (2e moitié du XIIe siècle), des Saints-Anargyres de Castoria (v. 1180) ou de Ž iča (1292-1309).[18]

Moins connus sont les jeux formels avec les lignes rouges séparant les scènes et les registres. Ces lignes appartiennent-elles à l'espace monumental, c'est-à-dire à celui du spectateur ou à l'espace figuré, c'est-à-dire à celui de l'image? L'ambiguïté de leur statut a été exploitée et des rapports divers ont été établis entre l'image et son cadre considéré alors comme une réalité matérielle. Ainsi des personnages peuvent posser les pieds sur le cadre comme dans la *Descente de Croix* du naos de Saint-Néophyte de Paphos, vers 1200.[19] Des objets peuvent être suspendus aux bandes rouges comme à Kurbinovo où, dans la double Visitation, les draperies reliant les architectures passent par un anneau accroché à la partie supérieure du cadre.[20] Il en est de même dans l'église du Roi à Studenica (1313-14) où le *Mandylion* est noué à deux serpents (de bronze?) suspendus aux bandes séparant les registres (fig. 8). Ces serpents jouent le même rôle que les clous fictifs qui tiennent le *Mandylion* au XIVe siècle dans le naos d'Asinou.[21]

Dans l'église des Taxiarques, à Castoria en 1359, on assiste à une multiplication des niveaux de réalité puisque "icônes" sont "suspendues" par des "crochets" à la ligne de séparation entre les registres (fig. 7).

Dans tous les cas, l'espace du spectateur est investi par celui de l'image.

C'est le même phénomène auquel on assiste en étudiant l'évolution de la figuration de l'espace, c'est-à-dire l'espace de l'image elle-même.

Le sens de cette évolution vers un approfondissement de la tranche spatial impartie aux figures et aux éléments de l'environnement, qui eux mêmes se multiplient, est bien connu. Le développement des architectures figurées et de leur conception a fait l'objet de plusieurs études.[22]

Entre l'époque des Macédoniens et celle des Paléologues, même dans les décorations en mosaïque où la valeur symbolique et esthétique de l'or avait fait préférer des fonds abstraits et lumineux ou des notations spatiales très limitées, comme à la Nea Moni de Chios, le XIIe siècle, puis les XIIIe, XIVe et XVe siècles, introduisirent, en effet, des paysages naturels et urbains qui ne laissèrent au fond d'or que le rôle du ciel joué par le fond bleu des fresques.

Au XIIe siècle, ces paysages s'échelonnent essentiellement dans le plan malgré la volonté d'évoquer la troisième dimension par divers moyens, notamment par l'articulation des architectures et des effets de coulisses. Les mosaïques de Monreale sont parmi les meilleurs témoins de tentatives les plus nouvelles du siècle. Comme l'iconographie rend les images religieuses plus proches de l'homme, leur espace les "présentifie" par cet étalement dans le plan mais aussi par des effets perspectifs divers qui établissent un dialogue avec le spectateur.

Cette relation s'accentue sous les Paléologues, notamment par la multiplication des points de fuite.

Parmi les nombreux exemples qui jalonnent l'histoire de l'évolution de l'espace figuratif byzantin dans sa dernière

16. Kakopetria: observation personnelle. Je remercie chaleureusement Nicole Thierry qui m'a amicalement offert des photos des anges d'Axtala. Les anges roulant le ciel, dans ce monument, ont reçu une importance particulière, le motif ayant été répété dans les intrados des deux fenêtres. (N. Thierry, *Le Jugement dernier d'Axtala. Rapport préliminaire*, dans Bedi Kartlisa, revue de Kartvélologie, XL, 1982, pp. 147-185; p. 154; figg. 1, 3, 4). Asinou: H. Maguire, *Art and Eloquence, op. cit.*, fig. 45.

17. Cf. E. C. Schwartz, *Painted Pictures of Pictures: The Imitations of Icons in Fresco*, Fourth Annual Byzantine Studies Conference, Ann Arbor 1978, Résumés des Communications, pp. 33-34.

18. E. Бакалова, *Бачковскаѿа косѿница*, Sofia 1977, fig. 39; St. Pelekanidis, M. Chatzidakis, op. cit., fig. 29; M. Kašanin, Đ. Bošković, P. Mijović, *Le monastère de Žiča. Histoire, architecture, peinture*, Belgrade 1969, pp. 125-127.

19. C. Mango et E. J. W. Hawkins, *The Hermitage of St Neophytos and its Wall Paintings*, Dumbarton Oaks Papers, XX, 1966, pp. 119-206; fig. 35.

20. L. Hadermann-Misguch, *op. cit.*, II, figg. 40, 42, 43.

21. S. Ćirković. V. Korać, G. Babić, *Le monastère de Studenica*, Belgrade, Jugoslovenska Revija, 1986, pp. 106-107; C. Cormack, op cit., p. 171.

22. Plusieurs de ce études sont dues à Anka Stojaković dont la bibliographie depuis 1960 est reprise dans Idem, *Arhitektonski prostor u slikarstvu srednjovekovne Srbije*, Novi Sad, 1970 (en serbe avec un long rsum en franais pp. 213-230). On consultera aussi: T. Velmans, *Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues*, Cahiers Archéologiques, 1964, pp. 183-216.

Fig. 8. Studenica, Egl. du Roi, Mandylion, 1313-14 (d'après Ćirković, Korać, Babić*)*

époque, je retiendrai la *Dormition* de la Peribleptos d'Ohrid (1294-95; fig. 9). L'iconographie souligne ici ce qui est implicite dans beaucoup d'images de l'époque des Paléologues: la focalisation de l'attention sur l'avant de la scène suscitée par les lignes de force des architectures. Le mouvement de l'arrière vers l'avant y est rendu tangible par la représentation d'un flot d'anges se déversant des portes du ciel pour assister au moment où Jésus recueille l'âme de sa mère. C'est le mouvement même du ciel faisant irruption dans l'église, la concrétisation de l'espace divin investissant l'espace humain.

* * *

Dans l'organisme hiérarchisé qu'est toute église byzantine, la qualité et la fonction d'une image déterminent son type d'emplacement, les variations son dues au plan du monument, à sa taille et aux intentions religieuses, sociales ou esthétiques à promouvoir. Pour les représentations les plus importantes, il y a souvent coïncidence entre l'espace figuré et l'espace réel. Il en résulte non seulement une parfaite adéquation entre les images, leur signification mais également un réseau de correspondances entre des représentations se trouvant en différents points du monument.

A certaines époques, particulièrement sous les Comnènes, les artistes ont joué formellement sur cette ambiguïté spatiale faisant participer des éléments de l'image à la réalité monumentale. Cela se conçoit dans un art sophistiqué et savant où, comme souvent dans le maniérisme, la communication s'établit en une dialectique du franchissement du cadre.

En ce qui concerne l'espace figuré, celui qui est propre à chaque représentation, il existe, déjà au XIIe siècle mais surtout à partir de la fin du XIIIe, une tendance à rompre avec la tradition séculaire du fond "abstrait" ou de la composition dans le plan. Les paysages et plus encore les architectures se développent dans une certaine profondeur mais leur étagement et les effets de points de fuite variés et de perspective inverse visent à une mise en évidence maximale de l'événement sacré ou liturgique.

Quel que soit le degré d'ambiguïté et sa portée de signification, l'assimilation et la confusion créées par le peintre byzantin entre l'espace réel et celui de l'image a essentiellement pour but l'insertion du croyant dans le microcosme de l'église.

ВИДОВИ ДВОЗНАЧНОСТИ ПРОСТОРА У ВИЗАНТИЈСКОМ СЛИКАРСТВУ

Л. Хадерман-Мисгвиш

Овом студијом аутор покушава да разјасни различите нивое просторних односа и систем веза које се могу успоставити између слика, архитектуре и посматрача у оквиру једне византијске цркве, у времену после тријумфа поштовалаца икона 843. године. Као посебно важни аспекти проблема разматрају се, пре свега, однос између стварног и представљеног простора, као и различити методи срачунати на стварање привидног утиска тродимензионалности простора. За анализу су, углавном, послужили споменици XII века, с обзиром да у то време долази до јачања међусобне повезаности слика у оквиру строго хијерархизованог простора византијских цркава, а простор представљених личности све више се подудара са простором посматрача.

Први део расправе посвећен је проблему смештања у простор појединачних композиција. Најуобичајенији начин за прилагођавање простора слике реалном простору јесте довођење у везу појединих фигура или читавих сцена њиховим смештањем у одређени архитектонски оквир, а за ту сврху најпогоднији су били лукови и конкавне површине у цркви (нпр. Вазнесење и Духови у куполи, Благовести на ступцима тријумфалног лука или у тромпама, Причешће апостола и Служба архијереја у апсиди, итд.). На тај начин физички простор цркве постајао је простор представе. Код комплекснијих композиција сликари су "разбијали" слику на више делова да би је уклопили у реалан простор (пример сцене Страдање 40 севастијских мученика из Какопетрије и Асину). Нарочито су при компоновању Страшног суда искоришћавани висине и конкавност сводова, раздаљине између лукова и пандантифа да би се на најприкладнији начин међусобно раздвојили поједини делови сцене (нпр. небо и земља, праведни и грешници).

Други део расправе посвећен је просторним односима који се успостављају између појединих слика унутар цркве на основу међусобних, мање или више комплексних веза у контексту тумачења догме, места у литургичком поретку или у изражавању посебних идеја поручиоца (нпр. сучељавање Сретења и Оплакивања у Нерезима и Курбинову, Сретења и Распећа у Св. Николи ту Касници, Костур, програм пећинске капеле Св. Креста у манастиру Св. Неофита код Пафоса, програм уз олтарску преграду у цркви Панагија Аракиотиса у Лагудери).

У трећем делу текста анализирају се различите просторне "игре"изазване мешањем или поистовећивањем простора слике и простора посматрача, мада је у основи тих "игара" често био стварни недостатак простора. Најчешће се неки архитектонски детаљ (нпр. прозор) укључује у слику (Курбиново), а понекад се користи и прозорско светло да би појачало снагу насликане светлости (Св. Врачи, Костур). У својим "играма" уметници користе и двозначну функцију оквира слике. Уз кратак помен сликаних оквира фреско-икона које понекад и "висе" на зиду (Бачково, Св. Врачи у Костуру, Жича), већа пажња је посвећена "играма" са црвеним линијама које раздвајају сцене или зоне живописа. Те линије су понегде схватане као да имају материјалну вредност, и на њима стоје фигуре или су обешени различити предмети (Св. Крст у ман. Св. Неофита код Пафоса, Курбиново, Студеница, Таксиарси у Костуру). У свим таквим случајевима простор гледаоца окружен је простором слике, а то је феномен који се може пратити кроз целу еволуцију представљања простора у византијском сликарству, почев од XII века, када се уместо апстрактних светлих позадина мозаика, уводи пејзаж и градска архитектура. У то време простор још увек нема дубину и поред тежње за постизањем тродимензионалности, док у последњој епохи византијског сликарства долази до усредсређености пажње на предњи план композиције преко линија сила насликане архитектуре (нпр. Успење Богородице из охридске Богородице Перивлепте).

У закључку аутор истиче да у хијерархизованом организму каква је била византијска Црква вредност и

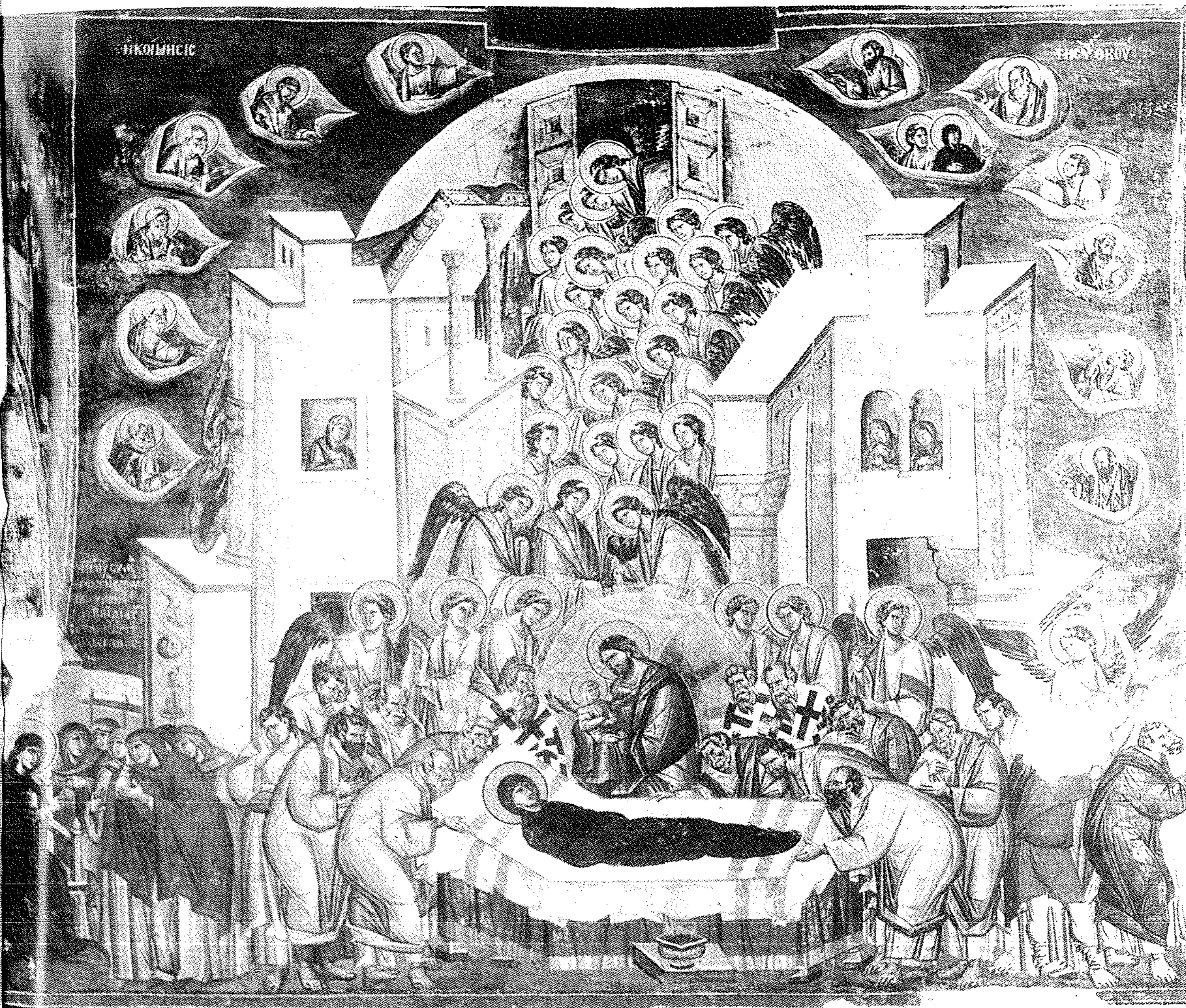


Fig. 9. Ohrid. Peribleptos. Dormition, 1294-95 (d'après Djurić*)*

У закључку аутор истиче да у хијерархизованом организму каква је била византијска Црква вредност и функција слике одређују њен распоред и облик простора, а варијације су биле последица плана споменика, његове величине или религиозно-социјално естетских намера које је ктитор желео да промовише. Код најважнијих представа често постоји подударност представљеног и стварног простора. У појединим епохама, нарочито у епохи Комнина, уметници прибегавају различитим формалним "играма", користећи двозначност простора и на тај начин постижу да елементи слике постају део реалног простора. Што се тиче сликаног простора, већ у XII, али нарочито од краја XIII века постоји тежња за прекидом са апстрактном позадином или са композицијом с једним планом. Пејсажи, и нарочито архитектура добијају извесну дубину, а њихово међусобно размештање и разнолики ефекти (нпр. инверзна перспектива) теже да максимално истакну представљени догађај. Све у свему, без обзира на степен просторне двозначности и њен значај, изједначавање и мешање стварног простора и простора слике у византијском живопису имали су, у суштини, циљ да верника уведу у микрокосмос цркве.

Сл. 2. Глава краља Владислава с досликаном круном, после 1234. године

Сл. 1. Првобитни изглед ктиторске композиције

Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви

Војислав Ј. Ђурић

UDK 75.041.5.033.2(497.11)"12"

The author publishes new drawings of historic figures in Mileševa and the rereading of inscriptions next to their heads. Unknown facts about the insignia and titles have been ascertained. Iconographic analyses show that Serbian dynasty had taken over solutions for composition of the ktetor from the Byzantine aristocratic art, and not the imperial, and that by presenting the members of the dynasty opposite the Byzantine emperor, wich is the only case in Serbian art, and stressing family relationship towards them, has emphasized spiritual supremacy of the Orthodox empire and its place in the Byzantine hierarchy of states and rulers.

1. Досадашња истраживања милешевских портрета

Готово да нема српског историчара средњега века који није споменуо у свом спису манастир Милешеву, јер су за њега везани важни историјски догађаји и јер су у њему били гробови првог српског архиепископа Саве и његовог ктитора краља Владислава.[1] Историчари уметности византијског света нису га могли могли заобићи због високе вредности његовог живописа, док је историчаре српске уметности он привлачио, поред осталог, галеријом чланова династије Немањића.[2] Сјајно насликани и портретски уверљиви, они су им били важни колико за објашњавање старине манастира, толико и за проучавње владарске иконографије и идеолошких схватања у тадашњој српској држави. Научна радозналост је постајала све већа како се постепено откривала могућност да су краљ Стефан Првовенчани и архиепископ Сава ту били насликани још за живота, готово у исто време када су се изборили за тако значајне државне и верске привилегије Србије као што су то краљевско достојанство и аутокефалност цркве.

Околност да су сви натписи око глава историјских личности или сасвим уништени или се нису могли, због истрвености, потпуно прочитати дуго је суочавала сваког непосредног истраживача Милешеве с готово непремостивим тешкоћама око утврђивања времена настанка фресака, идентификације извесних личности и титула које су носили. Расправа о портретима историјских личности, коју су започели, у трећој деценији нашег века, П. Поповић[3] и В. Р. Петковић,[4] тицала се - када је бивала реч о настанку Милешеве - основне недоумице и у многим каснијим научним прилозима, а то је да ли је свети Сава био жив када је насликан у Милешеви или не, у крајњој линији: да ли је краљ Владислав подигао Милешеву пре или после свог крунисања за самодршца Србије (1234/5 г.). Они који су делимично прочитали натписе око глава Немањића у припрати,

Сл. 3. Милешева, ктиторска композиција, 1222. до 1228. године

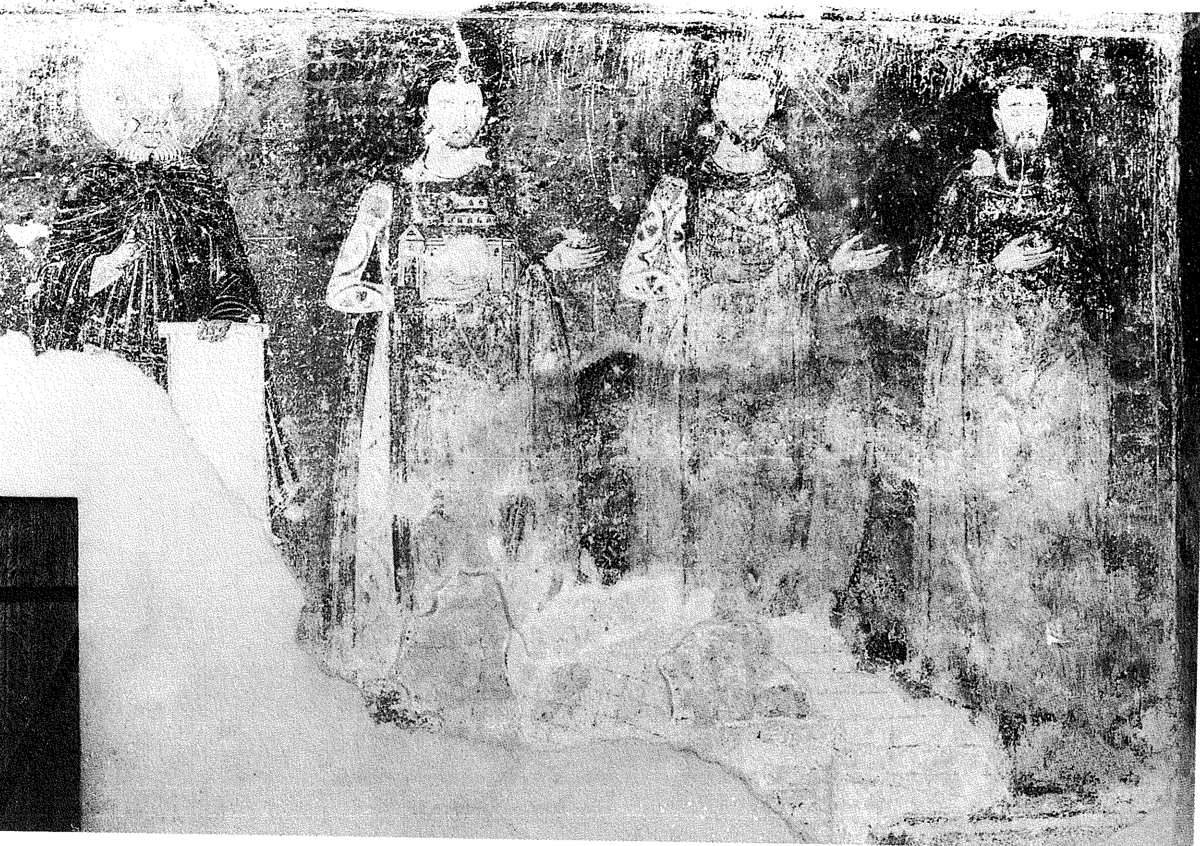
1. Cf. Зборник радова с научног скупа *Милешева у историји српског народа*, Београд 1987 (убудуће ће бити цитирано само *Милешева у историји*), где је уз сваку студију која се односи на историјске личности и догађаје, у напоменама, богата библиографија претходних радова.

2. Cf. библиографију у В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 193-194, и *Милешева у историји*, радови С. Петковића, Г. Бабић, В. Ј. Ђурића, С. Томековић, И. Ђорђевића, Б. Тодића.

3. П. Поповић, *Фреске ктитора у Милешеви*, Прилози за књижевност,језик, историју и фолклор, 7 (Београд 1927), 89-95, описавши портрете, донео је разна мишљења о могућностима како и када је Савин портрет био насликан. Видео је и позније исправке на владарским портретима.

4. В. Р. Петковић, *Из старог српског живописа. Лик Св. Саве у Милешеви*, ibid., 8 (1928), 107, саопштио је да уз Савин лик постоји натпис "Сава богоносни отац" чиме се потврђује да је био насликан за живота.

Сл. 4. Милешевска припрата, династија Немањића у североисточном углу, 1222-1228.



као што су то Г. Мије[5] и Ђ. Бошковић,[6] били су склони, без обзира на мале разлике у идентификацији личности, да подизање и сликање Милешеве ставе у време пре крунисања Владислава, најпре у доба краља Радослава. Колико год пажљиво загледао и одгонетао слова с натписа, Ђ. Бошковић није успео да их до краја разреши, тако да није био потпуно уверен у закључке који су му се већ тада нудили, тј. да је живопис настао у доба Стефана Првовенчаног, у трећој деценији века. Међутим, претпоставка Ђ. Бошковића око титуле севастократора, тобож прочитане уз главу Стефана Првовенчаног, и деспота, наслућиване уз главу краља Владислава, умножиле су недовољно засnована мишљења и међу историчарима о времену добијања, разлозима и дародавцима ових високих достојанстава српским краљевима.[7]

Убрзо је преовладало друкчије опредељење о годинама подизања Милешеве. Грујић је, ослонивши се на једно место писца Теодосија у Житију св. Саве, верујући да је оно поуздано, тврдио да је Владислав изградио Милешеву тек пошто је примио краљевску власт.[8] Таквог схватања држао се, уз мања колебања, и С. Радојчић од времена разматрања српског средњовековног владарског портрета све до писања монографије о Милешеви.[9] Али, то питање и није било његова основна преокупација у вези с Милешевом. Он се бавио њеном уметношћу и стилом, пореклом њених живописаца и иконографијом у спољашњој припрати, а када је реч о историјским личностима, он је објаснио разлоге за сликање тонзуре на глави светог Саве, помно је описао све портретисане, њихове инсигније и одеће, постављајући и питања у вези с њиховом ктиторском иконографијом и то уз помоћ сродних решења из византијског света. Бољем разумевању иконографије архиђакона Стефана као патрона династије у Србији уопште, а у Милешеви посебно, и објашњавању заједничког сликања светог Симеона Немање и светог Саве допринели су нарочито М. Ћоровић-Љубинковић и Д. Милошевић.[10]

Прихваћено је, у последње време, гледиште да су милешевске фреске направљене пре 1228. године, код једних после 1222,[11] а код других и пре тог времена.[12] Научни скуп одржан 1985. године у Београду и Милешеви разјаснио је многа до тада тамна места у историји и уметности Милешеве. Г. Бабић је ту, сабирајући сазнања о портретима историјских личности, знатно проширила и продубила поимање њихове иконографије приносећи нове паралелне примере с подручја православља; боље их је објаснила и уз помоћ схватања садржаних у њиховим пратећим текстовима.[13]

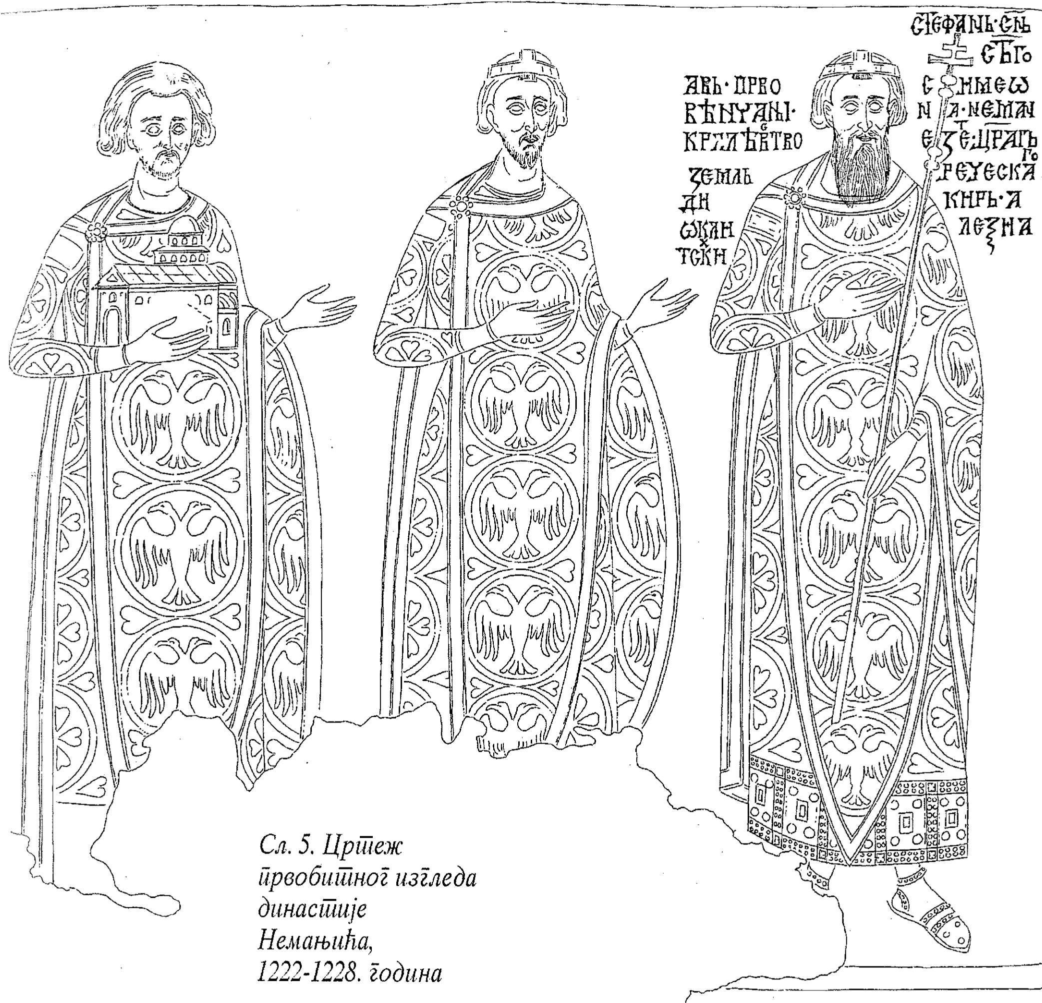
Верујући да ће још један уложени напор у пажљиво исцртавање сваке преостале појединости на портретима у Милешеви и постепено рашчитавање натписа под различитим осветљењима донети нове исходе, рађено је у Милешеви, у два наврата, последњих година. Последице тих боравака су нови цртежи, читање натписа око глава историјских личности,[14] као и редови који следе у овој студији.

5. G. Millet, *Etudes sur les églises de Rascie*, L'art byzantin chez les Slaves, 1, Paris 1930, 168-169, прочитао је, поред прве владарске личности, на северном зиду припрате, име Радослав, због чега је мислио да би личност до њега могла бити његов рођак Ђорђе, син Вуканов, а последњи у низу Владислав. Зато је милешевско сликарство датовао у доба краља Радослава, између 1228. и 1234. године.

6. Ђ. Бошковић, *Неколико натписа са зидова српских средњевековних цркава*, Споменик СКА, 87 (Београд 1938), 4-8. У питању је читање натписа на које су се, до сада, ослањале све студије о Милешеви и о српској историји тог времена.

7. Cf. Б. Ферјанчић, *Севастократори у Византији*, Зборник радова Византолошког института, 11 (Београд 1968), 168-170; id., *Србија и византијски свет у првој половини 13. века (1204-1261)*, ibid., 27-28 (Београд 1989), 126-130 (с осталом литературом).

8. Р. Грујић, *Када је грађен манастир Милешева*, Гласник Скопског научног друштва, 15-16 (1936), 356. Слично датује и N. L. Okunev, *Mileševo*, Byzantinoslavica, 7 (Prague 1937-1938), 35.



Сл. 5. Цртеж првобитног изгледа династије Немањића, 1222-1228. година

2. *Ктиторска композиција*

Предмет свестране пажње истраживача, Владислављев портрет у ктиторској композицији на јужном зиду западног траveја у наосу Милешеве често је исцртаван и репродукован у боји, тумачене су на њему промене извршене током времена и објашњавана су његова иконографска значења.[15] Нова запажања сада поново отварају нека питања повезана с историјом манастира и иконографијом, али и с оновременим владајућим идејама у Србији.

Пред Христа, који седи на престолу с два јастука и благосиља, држећи на коленима расклопљено јеванђеље, доводи Богородица младог Владислава препоручујући га сину десном руком, а водећи га левом. Владислав, мало погнувши главу, држи пред грудима левом руком модел своје задужбине. Жута позадина, на којој су насликани, као и све фреске у наосу, некада је била позлаћена и по њој исцртани квадратићи тако да је деловала као да је израђена од мозаичких коцкица. Позлате је, међутим, било и на другим местима у овој композицији. Трагови јој се налазе на окерном Христовом плашту, на нашивима јастука на којима седи и на орнаментима оног на којем су му ноге, па и на украсу престола. Доста је злата употребљено за латице цветова и кругове у које су уписане на белој далматици ктитора, као што су златом били прекривени оквири медаљона и у њих смештени двоглави орлови на његовом црвеном плашту. Изгледа да је злато блештало и са неког дела небеско плавог Богородичиног мафорија, јер садашња црна боја на њему може бити остатак карбонизованог лепка за златни украс. Била је то слика

9. С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 18; id., *Тонзура св. Саве*, Годишњак Музеја Јужне Србије, 1 (Скопље 1937), 149-159; id., *Милешева*, Београд 1972, 9-10. У id., *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 39-40, налази се тврдња да је милешевско сликарство настало за живота светог Саве.

10. М. Ћоровић-Љубинковић, *Уз проблем иконографије Симеона и Саве*, Старинар, н. с., 7-8 (Београд 1958), 77; ead., *Одраз култа св. Стефана у српској средњовековној уметности*, ibid., 12 (1961), 51-52; Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом сликарству*, О Србљаку, Београд 1970, 152, 162-163, 228-229.

11. В. J. Ђурић, *Три догађаја у српској историји 14. века и њихов одјек у сликарству*, Зборник за ликовне уметности, 4 (Нови Сад 1968), 82-83; id., *Византијске фреске*, 35, 193; id., *Милешевско најстарије сликарство*, Милешева у историји, 30.

12. С. Мандић, *Портрети на фрескама*, Београд б. г., 4-6, датује их између 1219. и 1228. године не образлажући тврдњу; id., *Најстарији портрети Светог Саве*, Свети Сава, Споменица поводом осамстогодишњице рођења, 1175-1975, Београд 1977, 19-22, датује милешевско сликарство између 1222. и 1224, с обзиром на изглед портретисаних личности; id., *Црте и резе*, Београд 1981, 135, опет само помиње године 1221. и 1222. или следеће као време настанка милешевских слика; Р. Николић, *О гробу Светог Саве у Милешеви*, Саопштења, 14 (Београд 1982), 17-23, поред најпотпунијег описа портретисаних, после оног који је објавио С. Радојчић, претпоставио је да је живопис настао и пре 1222. године; М. Ћоровић-Љубинковић, *Улога архиепископа Саве Немањића у оснивању и развијању манастирског комплекса Милешеве*, Сеоски дани Сретена Вукосављевића, 10 (Пријепоље 1982), 160-161, сматра да је вероватан податак из једног каснијег извора да је црква саграђена 1219, а живопис, извесно, настао пре 1228. године; С. Петковић, *Настанак Милешеве*, Милешева у историји, 6-7, ослањајући се на исти извор на који и М. Ћоровић-Љубинковић, датује подизање цркве у 1218/19. годину, док временску границу настанка живописа поставља између 1222. и 1224. године, сматрајући да је у Милешеви цар Јован Ватац могао бити сликан само у тим годинама, јер би после тога Срби сликали цара Теодора Анђела.

13. Г. Бабић, *Владислав на ктиторском портрету у Милешеви*, Милешева у историји, 10-15.

14. Цртежи су Драгомира Тодоровића, сарадника Института за историју уметности Филозофског факултета у Београду, а читања су писца ових редова.

15. Највише о овој композицији код С. Радојчића, *Портрети*, 18-20, 75-76, 80, passim; С. Мандић, *Портрети на фрескама*, loc.cit.; Р. Николић, op. cit., 18-19, passim; Г. Бабић, loc.cit. Најбоље репродуковано код С. Радојчић, *Милешева*, сл. 1 и Г. Бабић, op. cit., сл. 1, 2.

раскошног изгледа и племенитог звука, с лицима светитеља која је урадио највећи сликар из милешевске скупине. Лице младог ктитора, истанчано моделовано у ружичастим тоновима, с окер власима, прворазредне је портретске уверљивости; уз Савин портрет у Милешеви вероватно је најлепши људски лик у читавом средњовековном српском сликарству. Као што је одавно примећено, првобитно је био гологлав, без икаквог знака достојанства на глави; круна му је накнадно додана.

Већ у току рада на композицији дошло је до измена које су једва приметне, те до сада нису биле предмет пажње. Наиме, првобитна намера је била да молитва ктиторова Христу буде исписана на свитку у осам редова, који је он требало да држи у оној руци за коју га Богородица приводи сину. Да је тако остало, ктиторска композиција би у потпуности личила на оне, насликане у византијском свету између 11. и 13. века, на које се већ указивало као на иконографски истородне милешевској, где ктитор држи свитак с молитвом за опроштај грехова, за спасење или здравље.[16] Владислављева молитва је очигледно била знатно дужа од простора који је за њу на уском свитку предвидео сликар. Због тога је свитак пресликан истом бојом којом и Богородичина плава хаљина испред које је био исцртан. Испод плавог слоја боје још се помало види благи рељеф старијег наноса од свитка. Намеравана порука ктитора с Богородичином препоруком била је исписана у осам знатно дужих редова између Богородичине и Христове главе, чије се исцртане и угребане у малтер водоравне линије и понеко слово још разазнају, али не и смисао. Зато што је та молитва заузела толику површину, морала су бити померана два медаљона са скраћеним сигнатурама за име Христа и Богородице. Било је, заправо, предвиђено да се име Христа и Мајке Божије распореде у по два медаљона за сваку личност, с тим да је по један стајао са обе стране њихових глава. Услед померања медаљона због текста молитве, два медаљона с Христовим именом налазе се сад с леве стране његове главе, а два с Богородичиним с њене десне стране, долазећи чак до главе ктитора Владислава. Овако необичан размештај медаљона с именима Христа и Богородице открива колика је, за ктитора, била важност поруке коју је кроз молитву желео да обзнани.

Христов одговор свакако није био краћи од молбе ктитора, јер је иза Христових леђа остало у траговима десет у малтер упараних водоравних редова, сада без иједног слова, али довољно дугачких за опширнију експликацију. Тај ктиторски дијалог с патроном његове цркве и манастира, посредством Богородице, био је важнији него колико ће места остати око његове главе, где је требало убележити Владиславу име и титулу. Остављено га је заиста мало, тако да осим имена и чињенице да је био ктитор манастира једва да је ишта друго могло стати. Данас је од свега преостала речца "сего" с краја натписа, што ће рећи да је ту стајало да је он "хтитор светаго места сего", како гласи завршетак уобичајене формуле ктиторских натписа у средњовековној Србији.

Нова открића на ктиторској композицији у Ми- … потврђују њена раније примећена иконо-

ста, посредовањем Богородице, да буде према њему милостив и да му, благошћу својом, опрости сагрешења и обезбеди му мир у царству небеском. Смисао његове некадашње усрдне молитве разумљив је већ и стога што је милешевска слика била намењена да буде истовремено и надгробна. Краљ Владислав је касније испод те слике сахрањен. Над њом је остала добро очувана композиција Мироносица на Христовом гробу, која је, као и сцене блиске садржине о Христовом страдању и васкрсењу над гробницама српских краљева, будила наду у васкрс људи и у коначан праведан суд Христов. Молитве сличне Владислављевој упућивали су ктитори из виших сталежа византијског друштва и њих су на сликама, врло често, заступали пред Христом Богородица или патрон светитељ. При том, предстојећи заштитник често је држао за руку онога кога је предводио Христу. У том посредовању и предвођењу, у дугом исписивању скрушене молбе, садржан је колико страх Господњи, толико и сазнање о месту које ктитору припада у васељени, али и у друштву чији је члан. Из царске иконографије Византије познато је да се василевс као ктитор без посредништва обраћао Христу, Богородици или неком светитељу и да га никад нико није њима предводио држећи га за руку. Заступник Христов на земљи, византијски автократор, није ни могао бити друкчије приказиван.[17] Једино, можда, над царским улазом у Свету Софију цариградску као да постоји однос заступништва: док цар Лав VI Мудри пада у проскинезу пред престолом Пантократора, Богородица, у медаљону изнад њега, упућује руке сину, вероватно се молећи за василевса.[18] Али и то је далеко од иконографске формуле предводништва Богородичиног, каква је у Милешеви, а поготову од држања ктитора за руку. Очевидно, у српску државу првих Немањића пресељена је иконографија ктитора одговарајућа византијском племству и угледном свештенству. Она је била, први пут, примењена у Србији изгледа 1208/9. године у Богородичиној цркви у Студеници, ако је веровати ктиторској композицији над Немањиним гробом, наново насликаној 1568. године, јер постоји добра нада да на њој није ништа битно измењено, с обзиром на друге пресликане фреске у тој цркви за које је утврђено да је на њима поновљена иконографија из 13. века.[19] Ту, у Студеници, Богородица, држећи за руку Немању који носи модел цркве, прилази Христу на престолу. Богородичиним предводништвом и покровитељским држањем ктитора за руку, српска династија је показала и своје схватање места у византијској заједници народа. Судећи по ктиторским сликама над гробовима, они су се у 13. веку осећали равним византијској аристократији, чијим су се титулама севастократора неки од њих - као што је то Стефан Првовенчани - у та времена радо користили, као и Византији суседни руски велики кнезови или млетачки дуждеви. На тај начин су истицали свој духовно подређени однос према Византији.[20]

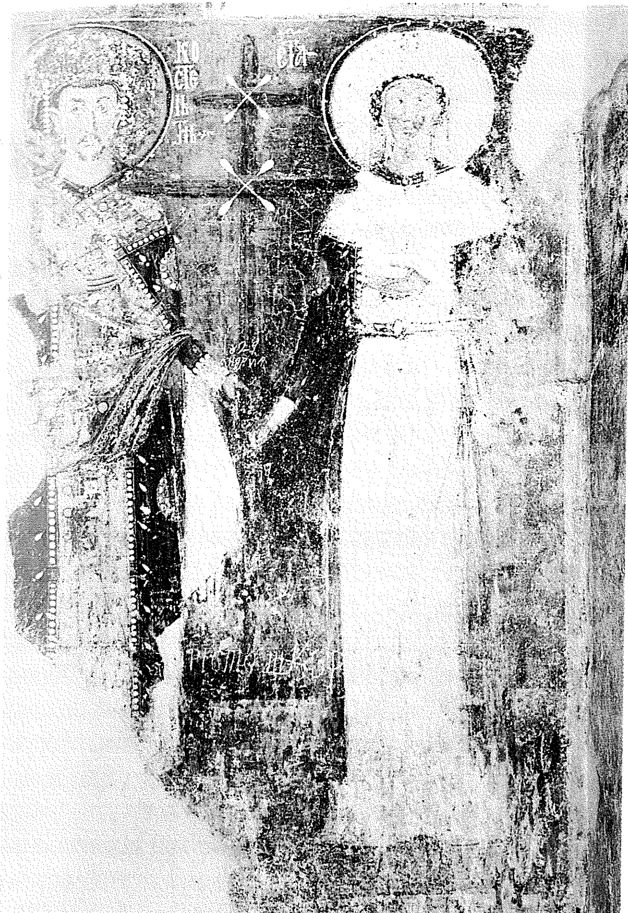
16. С. Радојчић, *Портрети*, 14; Г. Бабић, op. cit., 9-13 (с паралелама и иконографским значењима уз библиографију); I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976. 85-87.

17. Cf. T. Velmans, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, 91-148, passim (с библиографијом); Г. Бабић, loc.cit.

18. Л. Мирковић, *Иконографске студије*, Нови Сад 1974, 183-186, 194, 196-197, passim (са старијом литературом). Cf. i N. Oikonomides, *Leo VI and the Nartex Mosaic of Saint Sophia*, Dumbarton Oaks Papers 30 (Washington 1976), 151-172; Z. A. Gavrilović, The *Humiliation of Leo VI the Wise*, Cahiers archéologiques 28 (Paris 1979), 87-94 (с најновијом литературом).

19. Cf. С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије. 1557-1614*, Нови Сад 1965, 89, 167-169 (с библиографијом); Г. Бабић - В. Кораћ - С. Ћирковић, *Студеница*, Београд 1986, 157-158 (Г. Бабић); М. Кашанин - М. Чанак-Медић - J. Максимовић - Б. Тодић - М. Шакота, *Манастир Студеница*, Београд 1986, 144 (Б. Тодић).

20. Б. Ферјанчић, *Србија и византијски свет*, 127-128, где је поново размотрено добијање титула деспота и севастократора код првих Немањића. О схватању духовног односа околних владара према Византији и њеном поимању хијерархије држава cf. Г. Острогорски, *О веровањима и схватањима Византинаца*, Београд 1970, 238-277 (с дотадашњом библиографијом); *Das byzantinische Herrscherbild*, herausgegeben von H. Hunger, Darmstadt 1975, с десетак студија о тим питањима и обимном библиографијом.



Сл. 6. Визан̄ūијски цареви Консūанūин, Јелена и Јован III *Ваūац, јуīоисūочни уīао ūриūраūе, 1222-1228.*

***

Утврђено је да су фреске у Милешеви настале између 1222. и 1228. године - на шта ћемо се у току овог рада враћати - и да их је Владислав поручио пре но што се попео на српски престо. Какву је титулу тада носио и које је дужности у држави имао - не може се рећи, али је извесно да је био насликан без ознаке достојанства на глави. Круна му је - речено је више пута - досликана.[21] О њеном изгледу и начину на који је додата сада се може дати више података.

На горњи део Владислављеве главе и изнад ње, до доње ивице прозорског отвора који се налази веома близу, нанесен је нови, танки слој малтера и, највише на њему, али делимично и преко старог слоја, насликана је круна. Њени облици су прво нацртани окером, па урезани у малтер и, најзад, исликани. Налик је византијском царском камелаукиону, окерне је боје и има неколико водоравних обруча око калоте. С обе стране лица висе по две ниске бисера завршене крстолико повезаним драгим каменовима.[22]

Неће се погрешити ако се тврди да је до сликања круне дошло 1234. године или одмах после тога, односно у тренутку када је Владислав постао краљ и самодржац српских земаља. Тада су измене морале бити учињене и у натпису око његове главе како би била унета његова нова титула. Исто то, и у исто време, учињено је и на његовом портрету у припрати. Високи нови положај ктитора није изменио ништа у иконографији већ постојеће композиције ни у њеном смислу.

3. Порūреūи у ūриūраūи

а) Династија Немањића

Пет портрета Немањића, приказаних у једној композицији, на источном и северном зиду припрате, иако у више наврата описивани, заједно с остацима натписа око глава, ипак нису до краја испитани јер је то онемогућавала дотрајалост фресака. Остале су, на пример, непознате појединости њихове одеће и добри делови натписа око њихових глава. Они су разјашњени скорашњим радом у Милешеви, али ће нека питања која су се тиме отворила остати још за неко време непротумачена.

Св. Симеон Немања и његов син архиепископ Сава насликани су један поред другог на источном зиду, један у великосхимничкој ризи с кукулом, а други у архијерејском полиставриону с омофором на којима су црни и црвени крстови. Сава држи јеванђеље у левици, док десном руком благосиља. Откривено је више појединости на њиховим одећама: крстићи на Немањином кукулу и на аналаву, бисери и драго камење на корицама Савиног јеванђеља, на епитрахиљу и на набедренику. Међутим, потпуно су прочитани сачувани трагови натписа око главе. Они су, сада, с последњим остацима боје или су видљиви тек по њеним отисцима на плавој позадини, који су увек нешто тамнији од преовлађујућег тона позадине; изгледају као фотографски негатив некада светлијег натписа.

Уз главу св. Симеона Немање, с леве стране, у седам редова, пише: **с(ве)тыи прѣподобьни ѡт(ь)ць наш(ь) симеѡнь немане.**

21. Већ је П. Поповић, op. cit., 94, који је први описао историјске портрете, приметио да су свим краљевима "доцртане круне" па и ктитору "на оба портрета". И други описивачи су тврдили да је краљу Владиславу доцније досликана круна.

22. На репродукцији у боји у књизи С. Радојчића, *Милешева*, сл. 1, добро се види део досликане круне на краљу Владиславу, али нису уочљиве препендулије.

Разуме се, натпис је, као и сви остали, са скраћеницама и надредним знацима.

С леве стране главе архиепископа Саве стоји, у осам редова: **с(ве)тыи б(о)гоносаць и ѿт(ь)ць наш(ь) сава прв(и) архиеп(иско)пь . всех(ь) рашких(ь) и диѡклитьскиих(ь) ꙁемль** ⁖ Десно од главе, у шест редова, следи наставак натписа: **с(ы)нь с(ве)таго симеѡна немане** ⁖

Три лика Немањића који, на северном зиду, настављају низ чланова династије са источног зида одевени су у дворску ношњу, потпуно једнаку оној ктиторској у наосу цркве: на белој туници, с доње стране опшивеној окерним орнаментима с бисерима, налази се низ жутих кругова са стилизованим жутим розетама у средини, а срцоликим листовима на површинама између кругова; на црвеној хламиди, закопчаној украсном аграфом на десном рамену,исликани су жути двоглави орлови у жутим круговима, како с лица тако и на постави, док су по два срцолика листа између кругова.

Десно уз главу најстаријег Немањића на овом зиду стоји у осам редова натпис: **стефань . с(ы)нь с(ве)т(а)го симеѡна . немане ꙁет(ь) . ц(а)ра гьреческаго кир(ь) . алеѯиа**. С леве стране његове главе остао је натпис у седам редова. Његова два горња реда су потпуно избрисана, тако да уопште не постоји траг било каквог слова. Он гласи: **...авь . прьвовѣнчаны кралѣв(ь)ство ꙁемль диѡклитских(ь).**[23]

Уз главе Стефанових синова Радослава и Владислава нема остатака првобитних натписа. Или су они темељно избрисани или нису били ни исписани. Владислав се распознаје по лику и ктиторском моделу, Радослава је доста лако идентификовати, с обзиром на то да је насликан између оца и млађег брата, тачно на месту које му припада по годинама рођења.

Потпуну недоумицу изазива натпис лево од главе Стефана Првовенчаног, јер није јасно које име је било у прва два реда. Да се натпис односио на краља Стефана Првовенчаног, односно да је у њему непосредно употребљено његово име, онда оно не би било наведено десно од главе, дакле по други пут. Пре би могло бити да је у њему реч о краљу Радославу, с изгубљеном почетном формом као у нешто познијем натпису уз главу краља Владислава, на истом зиду: **вь х͠а б͠а благовѣрни стефань радославь.**[24] После тога увода с именом дошао би сачувани део према коме би требало разумети, како изгледа, да је он "првовенчани (на) краљевство земаља Диоклитских". О таквом смислу могло би се и нагађати, мада се формула "првовенчани (на) краљевство"није сачувала у другим изворима; нагађање отежава и чињеница да се натпис сачувао уз главу Стефана Првовенчаног, а не краља Радослава. Постоји, разуме се, и могућност да је натпис био некада за половину шири, односно да је попуњавао површину између глава Стефана Првовенчаног и краља Радослава и да је садржавао титулу краља Радослава, али и говорио о његовом рођачком односу према св. Симеону Немањи, као што то наводе друга два потпуно јасна натписа уз главе Стефана Првовенчаног и архиепископа Саве. Колико год привлачна, ова хипотеза се коси са чињеницом техничке природе:ако би сачувани део натписа између краљева Стефана Првовенчаног и Радослава представљао само некадашњу његову десну половину, остаје питање на који је начин, којим средством, уништена његова лева половина када је лева ивица сачуваног дела тако добро поравнатих редова по вертикали као што је то, иначе, уобичајено за почетке редова у средњовековним натписима? Најзад, како разумети да је, с десне стране главе Стефана Првовенчаног, где се помиње његово име, синовски однос према Немањи и зетовски према византијском цару Алексију Анђелу, изостављена његова званична краљевска титула? - Сада када је читање натписа уз главу Немањића у припрати Милешеве окончано, до мере коју омогућује стање фресака, наћи ће се, не треба сумњати, и друге чињенице које ће постепено уносити више светла у тумачење положаја и улоге Немањића у тренутку њиховог сликања у Милешеви.

Првобитни натписи уз главе Немањића били су исписани свечаним, великим, жутим словима за разлику од свих осталих натписа у припрати Милешеве, који су изведени ситнијим словима и извучени кречом. Могућно је да су натписи уз Немањиће некада били и позлаћени танким листићима злата. На такву могућност указује и чињеница да су жутим обојене позадине на фрескама у наосу Милешеве и у другим српским црквама из 13. века биле, у ствари, само подлога за позлату. Ако натписи уз Немањиће у припрати и нису били позлаћени, они су, и овако жути, падали у очи и већ тиме издвајали чланове владајуће династије од околних светитеља. Ако су, уз то, били позлаћени и кружни украси с двоглавим орловима и цветним латицама на оделима владара, као што је то случај с одећом краља Владислава у наосу цркве - што изгледа несумњиво - онда је њихова упадљивост била још већа. Златни натписи (или жути) и позлаћена одела одударали су од аскетског садржаја припрате с ликовима великих монаха, у два доња појаса, и од плаво интониране атмосфере њене целине. Тиме је истакнута и њихова смисаона веза с композицијом која је била на жутој (или златној) позадини, на средини источног зида, од које су остали само крајњи бочни делови после рушења зида између наоса и припрате. Вероватно је ту био насликан сам Христос.

Три Немањића лаика разликују се међусобно по годинама, али и по инсигнијама власти. Стефан Првовенчани, с дугом брадом, представља човека у зрелим годинама, али, како изгледа, без иједне седе власи. Он на глави има владарски венац у виду жутог обруча с луком на прочељу (камаром), док у левој руци држи дугачко жезло с крстом на врху. Син му Радослав, знатно млађи, с кратком брадом, само има венац на глави истоветан очевом.[25] Најмлађи, Владислав, с тек изниклом брадом, не носи ниједну ознаку власти. С обзиром на сличности и разлике у инсигнијама између Стефана Првовенчаног и Радослава, могло би се тврдити да су, у време сликања Милешеве, они били савладари, с тим што је Стефан био први.[26] Ако би се натпис између Првовенчаног и Радослава тицао овога другог, онда би он тада краљевао у Дукљи. Пошто се у натпису уз Првовенчаног не вели да је мртав, нити је употребљено његово монашко име Симон, а није ни представљен као

23. Натпис је, до сада, најпотпуније ишчитао Ђ. Бошковић, loc.cit. Свако ће, упоређујући наше читање с Бошковићевим, видети суштинске разлике. Ваља нагласити да није остао, сада, ниједан траг боје или њених отисака непрочитан. Тамо где недостају натписи, они су тако истрвени као да никада ту нису ни постојали.

24. На ову претпоставку наводи давно читање трагова G. Millet, op. cit., 169 (прочитано **радосл**); Ђ. Бошковић, op. cit., 4 (наводи да је добио цртеж Г. Мијеа из 1924. године, који публикује, где је јасно једино име из првог реда **радосл**, док су остаци речи из другог и трећег реда сасвим нејасни).

25. Аналогије за облик круне Првовенчаног и Радослава у византијској и бугарској држави cf. Г. Бабић, op. cit., 13. Занимљиво је да и сви свети ратници у милешевском живопису имају на глави истоветне венце као и српски краљеви.

26. Cf. ibid., 14; Б. Ферјанчић, *Србија и византијски свет*, 124-126 (с позивом на старију библиографију, посебно на студије Д. Синдика).

27. Доментијан, *Живот св. Симеона и св. Саве*, превео Л. Мирковић, Београд 1938, 215, 217.

28. Ibid., 176, 177, 202, 209, passim.

29. В. Ј. Ђурић, *Свети Сава Српски - Нови Игњатије Богоносац и други Кирил*, Зборник за ликовне уметности, 15 (Нови Сад 1979), 95-96, 98-100.

30. И. Билярски, *Два наръчника за питакиа от късното средновековие*, Зборник радова Византолошког института, 29-30 (Београд 1991), 272-279, 280-282 (с другом библиографијом).

монах, што је за њега уобичајено посмртно иконографско решење у српском сликарству 13. века, извесно је да постанак фресака у Милешеви треба ставити у године пре 1228, када је Првовенчани склопио очи, а пре но што је Радослав примио жезло српске земље.

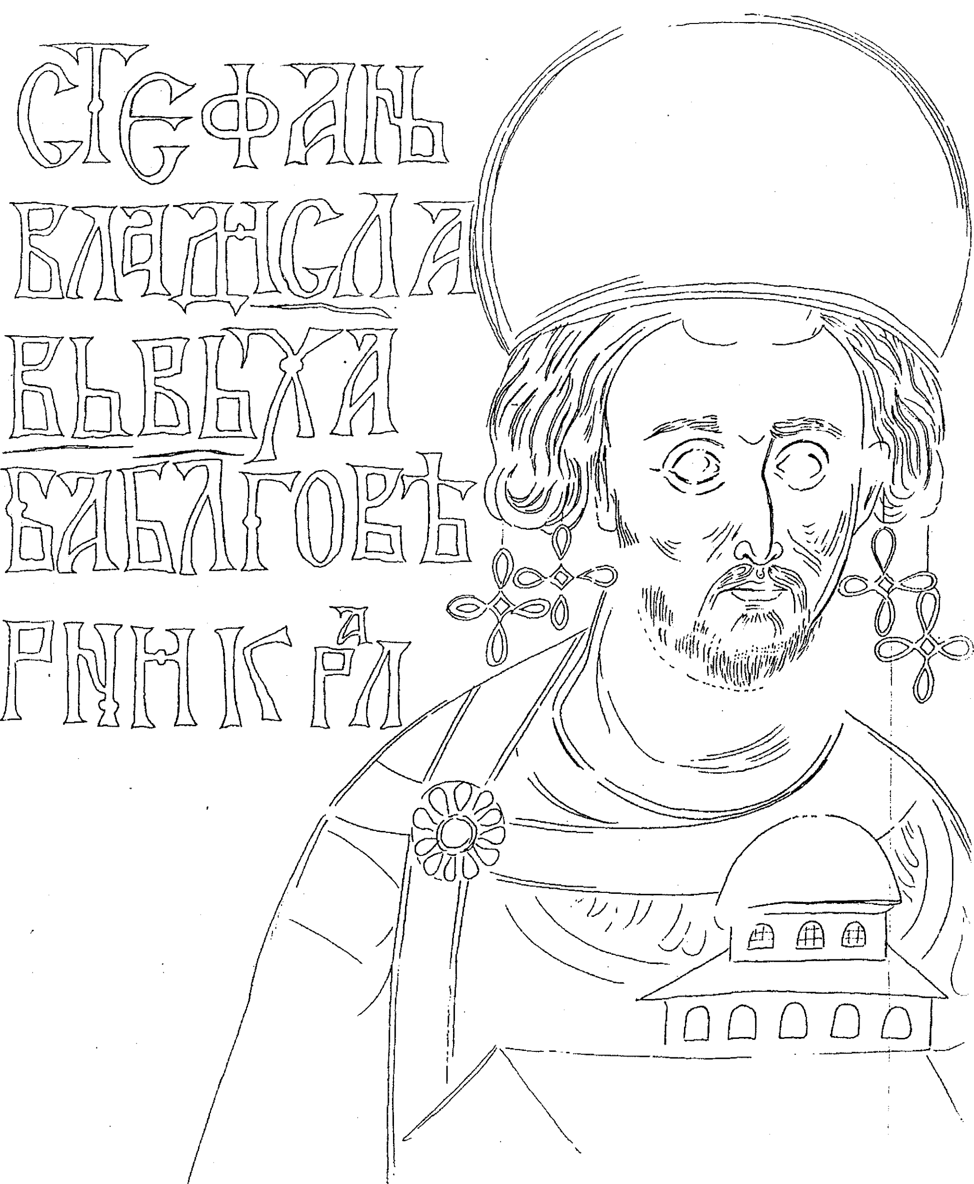
Из таквог закључка о старини милешевског живописа проистиче и обавеза да се епитети и титула првог српског архиепископа размотре у светлу чињенице да је он насликан као жив, у првим годинама свог архиепископовања. Текст "Свети богоносац и отац наш Сава први архиепископ" - са почетка натписа - несумњиво да ће изазивати недоумицу да ли је Сава био насликан пре смрти, јер се епитет свети употребљавао, тако се мисли, једино за признате покојнике, за свеце. Приметно је да у милешевском натпису уз Саву није наведена званична титула - "преосвећени архиепископ" - како је то готово на свим његовим представама у српском сликарству. Очевидно, "свети богоносац" из натписа је нека врста замене за епитет "преосвећени", могуће на почетку употребе архиепископске титуле за достојанственика српске цркве. Савин млађи савременик и, вероватно, његов ученик, Хиландарац Доментијан, у својим делима о св. Симеону и о св. Сави написаним после Савине смрти дао је, на више места, податке који дозвољавају овакав закључак. У два наврата он је другог српског архиепископа Арсенија, за чије је време писао своја дела, назвао "богоносни архиепископ" или "богоносни отац" архиепископ.[27] У његовим списима архиепископи имају "чин светитељства" те су тако сви архијереји, и они живи, у ствари "богоносни светитељи".[28] Код Доментијана је забележено пророштво св. Симеона Немање да ће Сава у свом животу следити пример Игњатија Богоносца, што се убрзо преселило и у сликарство (Сопоћани), где је Сава насликан, приликом служења литургије у олтару, уз св. Игњатија.[29] Ни епитет "свети" не треба схватити као последицу посмртног признања архиепископу Сави. У питању је превод грчког епитета ἁγιώτατος честог у титули васељенских патријараха или византијских епископа. О томе посебно сведочи један каснoсредњовековни српски приручник за дописивање, добрим делом преведен са грчког, у коме се, између осталог, препоручује оном који пише цариградском патријарху да се о њему похвално изрази са "владико мој свети" или да му адресује писмо са "свети", да каже антиохијском патријарху "велика твоја светиња", а може се обраћати и са "свето ти владичанство". Нека каснија писма српском патријарху сачувала су наслов "преосвећени и велики светитељу". Поменути приручник наводи и могућност да се епископу, игуману, па чак и обичном калуђеру обрати и са "свети мој оче", што је готово исто с почетним делом натписа око главе архиепископа Саве I у Милешеви "свети (богоносац) и отац наш".[30] Према томе, назив "свети богоносац" уз име Саве Немањића у Милешеви не означава га као покојника, већ као високог црквеног достојанственика. Други је случај с почетком натписа уз лик Симеона Немање, где стоји да је он "свети преподобни" што, свакако, наглашава степен његовог посмртног посвећења.

Оно јединствено "отац наш" у натпису уз Симеона и Саву носи или сасвим приватан однос двора Немањића према својим црквеним представницима или, пак, став милешевских монаха и људи из цркве према таквим домаћим угледницима на пословима вере какви су били Симеон Немања и његов син Сава.

Сл. 7. Никејски цар Јован III Вашац, првобишни изглед с реконсшрукцијом круне.

б) Византијски цар

Фигуре у доњој зони припрате, у југоисточном углу, чине малу, засебну целину. На источном зиду су Константин и Јелена у уобичајеном иконографском решењу како упоредно стоје, у византијским орнатима



Сл. 8. Краљ Владислав с досликаном круном и накнадним натписом изведеним после 1234. године

цара и царице, држећи између себе крст. До њих је, на јужном зиду, чеоно представљен један византијски цар, у тамноплавом дивитисиону с окерним манијаком, лоросом и перибрахионима накићеним разнобојним драгим каменовима и бисерјем. У црвеним украшенимципелама стоји на црвеном јастуку на коме су извезени жути двоглави орлови. У десној руци му је скиптар сав прекривен зрнима бисера, а у левој црвена акакија. На глави је имао круну, сада уништену, с остацима препендулија. Требало би је, можда, замислити у виду оне с главе њему суседног цара Константина, јер су преостале препендулије исте као Константинове, а и одећа им се уопште не разликује. Круна је с предње стране петочлана, с драгим каменовима и бисерима, а има облик византијских круна из 11. и 12. века, пре но што је потпуно преовладала употреба венца с калотом, тзв. камелавкиона.[31] Две ниске бисера, једна са сваке стране лица, завршене крстолико, спуштају се с круне. Многа места на царевој одећи и инсигнијама била су некада позлаћена као и владарски орнати Немањића.

До потпуно поузданих црта лица цара данас је немогуће доћи, јер је цела фигура, а поготову глава, временом претрпела, услед влажења зида, тешка оштећења. То је био, до сада, основни разлог што су претпоставке ко би могао бити насликани цар биле сасвим опречне. Најпре се наслућивало да би то могао бити таст Стефана Првовенчаног, византијски цар Алексије III Анђео,[32] па тастови краља Радослава, солунски цар Теодор Анђео,[33] или краља Владислава, бугарски цар Јован III Асен,[34] да би се, најзад, дошло до никејских царева Теодора I Ласкариса[35] и Јована III Ватаца,[36] који би ту могли бити представљени не као рођаци и покровитељи Немањића, већ као владари царства од којег је Србија издејствовала аутокефалност своје цркве. Ипак, пажљивим загледањем ранијих година, а нарочито приликом последњег исцртавања и проучавања милешевских портрета, могле су бити ипак уочене неке физиономске особине царске личности. Реч је о врло мршавом младом човеку с тек ојачаном кратком и риђом брадом, која отприлике одговара величини оне код краља Радослава или тек нешто мањом. Од свих царева који би, у годинама пре 1228, могли бити у Милешеви насликани, а који су узимани у обзир при идентификацији царског портрета у припрати, долази у обзир једино Јован III Ватац, јер је, ступивши на никејски престо 1222. године, имао тридесетак година. Њему савремени владари Солуна и Бугарске били су знатно старији и били би, с обзиром на обичаје портретисања у византијском свету, приказани са знатно дужом брадом.[37]

Сликање живог византијског цара уз оснивача Источног римског царства, Константина, означавало га је као легитимног настављача његовог владарског и хришћанског предања, као "новог Константина". Тим поређењем су се дичили, уз царску титулу, многи византијски василевси.[38] Немањићима је, извесно, било стало да то истакну, кад су већ имали разлог да једног савременог византијског цара представе у својој задужбини.

С једне и с друге стране главе цара и с обе стране његових рамена остали су, на плавој позадини фреске, угребени трагови водоравних линија за осам редова текста. Ниједног слова више нема. Толико велико место одређено за натпис открива да нису само име и уобичајена царска титула били предвиђени да буду уз царски лик но и неко друго дуже саопштење које је, свакако, откривало разлог због којег је никејски цар у Милешеви био насликан. Данас о томе можемо само наслућивати на основу његовог наспрамног постављања у односу на лик српског краља Стефана Првовенчаног и с обзиром на чињеницу да су византијску скупину владара - цареве Константина, Јелену и претпостављеног Јована III Ватаца - са српском династијом Немањића повезивали сада уништени ликови Христа и Богородице, некада насликани између њих на источном зиду. Њихов богомдани узајамни однос био је прави разлог њиховог заједничког представљања у Милешеви.[39]

Појава лика Јована III Ватаца у Милешеви одређује и време после којег је њен живопис могао бити начињен, као што сликање Стефана Првовенчаног као живог владара опредељује датум до којег се то могло догодити. За сада није могућно више сузити временски оквир од оног који дају године 1222. и 1228.[40]

31. Сличног облика овој круни, али не и украса, јесте позната мађарска круна св. Стефана, разуме се онај њен оригинални византијски део из 11. века, тзв. corona graeca. Сродне су и круне царице Зоје и Ирине из 11. и 12. века са мозаика на галерији Св. Софије у Цариграду. Оне су још ближе милешевској, јер немају фигуралне представе. Cf. J. Deer, *Die heilige Krone Ungarns*, Wien 1968, 52-88, passim, Bildtafel 3, 79, 88 (с другом библиографијом). Овакву круну носи и краљица Јелена на ктиторском портрету у Градцу.

32. Ђ. Бошковић, op. cit., 6-7.

33. О тој могућности код Б. Ферјанчића, *Србија и византијски свет*, 129.

34. N. Okunev, op. cit., 60.

35. Р. Николић, op. cit., 22-23.

Сл. 9. Краљ Радослав с накнадно досликаном круном

Сл. 10. Стефан Првовенчани с накнадно досликаном круном

в) Промене на портретима

Прошла је тек која година од сликања мушких чланова владајуће српске куће у Милешеви, а већ су извршене на њима допуне, које се, због примене секо-технике и накнадних оштећења, примећују тек кад се слике изблиза прегледају. На главама краљева Стефана Првовенчаног и Стефана Радослава, изнад првобитног венца, ознаке њиховог чина, насликана је, печеним окером, на сувом малтеру, калота круне, с које се спуштају, са страна лица, по две ниске бисера, препендулије, с крстоликим завршецима. И док су зрна бисера исцртана угребавањем оштрим предметом у малтерну подлогу, па обојена, дотле је калота круне само обојена, секо-техником, без исцртавања контура.[41] Код краља Владислава у припрати круна с препендулијама накнадно је изведена, али друкчије него код краљева Стефана Првовенчаног и Радослава. Пошто првобитно Владислав није имао ознаку достојанства на глави, куполаста круна је опцртана двема упоредно угребаним линијама, па окером обојена на сувом малтеру, док су препендулије сачињене од исликаних драгих каменова без икаквих контура или угребавања.[42] Круна краља Владислава разликује се,понешто у величини и облику, од друге две, као што је то случај и са нискама с једне и друге стране главе. Не само разлике у техници извођења досликаних делова на портретима већ и разлози допуна наводили би на закључак да су оне извршене у два наврата, можда с десетак година размака. Стављање круне на главу краља Владислава у Милешеви, у припрати као и у наосу, могло се извести тек пошто је он ступио на престо 1234. године. Том приликом дошло је до исписивања нових натписа уз његову главу. И док је онај у наосу с временом нестао, у припрати се сачувао. Пре но што је он изведен, првобитни натпис, који је морао бити - као и код Стефана Првовенчаног и Радослава - десно од главе, темељно је истрвен, тако да се од њега ни трага не види, па је нови постављен с леве стране од главе. Он гласи: **стефань владиславь вь χ(рист)а б(ог)а бл(а)говѣрни крал(ь)**. Слова су му нешто друкчијег дуктуса него што су то она с првобитних натписа и, изгледа, нису била исписана жутом бојом и украшена златом, већ кречом.[43]

Тада када су вршене допуне на портрету краља Владислава као да нису могле бити урађене на ликовима његовог оца и старијег брата, јер би биле наизглед беспредметне: Стефан Првовенчани је био мртав, а Радослав је изгубио престо. Зато је можда неки други разлог, још за владавине Стефана Првовенчаног и ње-

36. В. Ј. Ђурић, *Три догађаја*, 83, што је и прихваћено. Cf. Б. Ферјанчић, *Србија и византијски свет*, 128-130. Због младости царевог лица, по годинама блиском лицу ктитора Владислава, С. Радојчић, *Милешева*, 20, помишљао је да би баш Владислав могао бити, још једанпут, ту портретисан.

37. Б. Ферјанчић, *Србија и византијски свет*, 128, нап. 125, где су разматране године свих царева Византије и Бугарске у доба живописања Милешеве. Једино, по годинама, долази у обзир Јован III Ватац, који је међу њима био тада далеко најмлађи; био је тридесетогодишњак.

говог савладара краља Радослава, довео до промене на ознакама њиховог високог чина.

Од увођења Стефана Радослава у краљевско достојанство и савладарски положај до смрти његовог оца 1228. године, дакле у раздобљу у коме су настали милешевски портрети, није се, изгледа, ништа битно десило с краљевским чином у Србији што би довело до исликавања круна над венцима на портретима Стефана Првовенчаног и Радослава. Краљевска крунисања, како показују натписи, обављена су пре но што су насликани њихови портрети. Ако вести о каквим новим крунидбеним свечаностима нису нестале - што је мало вероватно - онда би требало помишљати да су се, у том раздобљу, изменили изгледи српских краљевских инсигнија. Уместо венца с чеоним издигнутим луком уведена је међу обележја круна с металним обручем око главе и са калотом од тамноцрвене тканине. Подсећала би на византијске владарске круне, али не би имала метални украшени лук преко темена, нити драги камен на врху, орфанос. Лако је могућно да је српски владар, закратко после успостављања краљевског чина, задржао ознаку коју је дотле носио као велики жупан. Трагови жутог венца сачували су се на глави великог жупана Стефана Немањића, насликаног 1208/9. године, на капији манастира Студенице, али они нису довољни за закључак о његовом потпуном изгледу, јер је оштећен горњи део главе владара.[44] Могао је бити као првобитни венци на главама Стефана Првовенчаног и Радослава у Милешеви. Најсличнији је византијским севастократорским венцима из 13. века.[45] Српски краљеви су, примајући своје високо достојанство, очевидно зазирали од ознаке која би сећала на византијску царску круну, која је, у та времена, добијала класични облик камелавкиона.[46] Да се нису битније мењали тип и облик венца на почетку треће деценије 13. века, сведоче ликови Стефана Немање и Стефана Првовенчаног, из око 1234. године, у јужној капели студеничке цркве. Иако представљени као монаси и у монашкој ризи, они имају на глави ознаке свог владарског достојанства. И Немања, као бивши велики жупан, и Стефан Првовенчани, као први крунисани краљ, имају само жути обруч с чеоним луком, док им је теме откривено. Истина, разлика између њих постоји: с венца бившег краља висе препендулије, док их негдашњи велики жупан нема.[47] Немају их, још, ни краљеви Стефан Првовенчани и Радослав на венцима у Милешеви.

Могле би се допуне извршене на главама крунисаних Немањића у Милешеви, како у наосу тако и у припрати, без обзира на техничке разлике видљиве од портрета до портрета, схватити и као истовремене. Ако је Владислављевим ступањем на престо дошло до досликавања круне с калотом на његовој глави, можда је постојао нама непознат подстицај да се слично учини и на главама његовог оца и брата, на пример, због показивања континуитета и легитимитета власти или законитог наследства круне. У сваком случају, колико су промене у владарским ознакама у Милешеви могле бити везане за разлоге краља Владислава (кад је реч о оној на његовој глави, а могућно и на главама његових претходника), толико су исто могле бити последице нових обичаја у дворској моди и церемонијалу у време краља Радослава, а можда у време Стефана Првовенчаног (кад је у питању досликавање круна на њиховим главама). Још нисмо у стању да пратимо преломне тренутке у употреби различитих владарских ознака у српској држави одмах после добијања краљевства. Свакако, средином четврте деценије XIII века, нови облик круне с калотом био је потпуно прихваћен, као што то показују у то доба изведене круне на милешевским портретима краља Владислава.

г) Иконографски смисао

Овакав поредак Немањића, према коме млади ступају за старијима, почев од Немање до младога Владислава, израз је жеље ктитора да се представи са својим знаменитим прецима и старијим братом, очевим савладаром, да би, кроз династичку слику, показао свој углед, поредак власти у породици, а и свој легитимитет. Кадгод би се један владар или принц као ктитор приказивао с прецима као члан династије, он је обзнањивао свој високи друштвени положај или означавао своје претензије; кад је бивао насликан у кругу породице, са женом и децом, онда се обавезивао, као у повељи коју је додељивао манастиру, да ће он и његови наследници испуњавати ктиторске обавезе.[48] Могућно је да је Владислав у време подизања Милешеве управљао тим областима,[49] али је у овој композицији истакао и поредак власти или, бар, сопствене претензије.

Молитвено упућене руке краљева Стефана Првовенчаног, Радослава и ктитора Владислава према св. Сави и св. Симеону Немањи и положај њихових полуокренутих тела на ту страну означавају њихову жељу за препоруком и посредовањем. Св. Сава их заступа уз благослов, држећи јеванђеље, а св. Симеон Немања само молитвено подигнутим рукама према десној страни, дакле према некадашњем средишту источног зида припрате, где ваља претпоставити да је био насликан Христос, могућно и с Богородицом која му је препоручивала Немањиће.[50] Приметно је да су двојица првих Немањића у том низу почаствовани тиме што имају око главе ореоле, а истакнути су над другом тројицом и тиме што су им главе знатно веће иако су сви једнаког стаса. Свако повећавање размера у средњовековном живопису подразумевало је веће поштовање и прослављање. Милешевска ктиторско-династичка слика из реда је онаквих каквих је било у византијском свету, судећи по описима, доста у Цариграду, а по сачуваним примерима много у Грузији - у обема срединама знатно раније него у Србији.[51] Један старији византијски иконографски склоп који је носио и одређени правни смисао био је прихваћен у Србији с добијањем краљевства и аутокефалности цркве.

Портрети Немањића у припрати Милешеве су били ако не први у богатом низу њихових династичких слика, онда, свакако, међу првима. Постоји, наиме, могућност да је већ у Студеници тај низ направљен 1208/9. године на западној капији манастира. Велики жупан Стефан Немањић и велики кнез Вукан, чије су се главе заједно с натписом сачувале, окренути су мало на једну страну као да су били део поворке у којој су још могли стајати Стефан Немања, њихов отац, и монах Сава, њихов млађи брат.[52] То, свакако, није била обична кти-

38. Cf. В. Ј. Ђурић, *Три догађаја*, 83, где је већ истакнута ова идеја из живописа Милешеве (с библиографијом). О византијском цару као подражаваоцу Константина Великог cf. И. С. Чичуров, Политическая идеология средневековья, Византия и Русь, Москва 1990, 59-60, 134, passim.

39. В. Ј. Ђурић, loc.cit.

40. Cf. нап. 12.

41. Угребене ниске бисера и драгог камена са препендулија, као и остаци боје с калоте круне Стефана Првовенчаног приметни су и на репродукцији његовог лика у боји, у књизи С. Радојчић, *Милешева*, сл. 3.

42. П. Поповић, op. cit., 94, само је укратко забележио да су круне код свих српских владара у Милешеви "доцртане па после брисане". Није сасвим јасно, из овог навода, да ли се мисли и на венце краљева Стефана Првовенчаног и Радослава или, пак, на калоте и препендулије. Cf. и Ђ. Бошковић, op. cit., 4 (цртеж) и 6.

43. Само делимично прочитао Ђ. Бошковић, ibid., 4. Cf. и С. Мандић, *Црте и резе*, 135-136.

44. Cf. С. Ђурић, *Уломци студеничког живописа*, у: Благо манастира Студенице, Београд 1988, 125, 130-134 (с библиографијом).

45. Cf. за милешевске венце С. Радојчић, *Портрети*, 80-81; Г. Бабић, op. cit., 13 (с компарацијама).

46. E. Piltz, *Kamelaukion et mitra*, Uppsala 1977, passim.

47. То су показала нова истраживања у Студеници која ће ускоро бити објављена. За круну Стефана Првовенчаног у Студеници cf. V. J. Djurić, *Le nouveaux Joasaph*, Cahiers archéologiques, 33 (Paris 1985), 102.

48. Cf. id., *Друштво, држава и владар у уметности у доба династије Лазаревић-Бранковић*, Зборник за ликовне уметности, 26 (Нови Сад 1990) 29-30.

49. То претпоставља М. Ћоровић-Љубинковић, *Улога архиепископа Саве*, 163.

50. Тако су мислили и С. Радојчић и Н. Окуњев, cf. С. Радојчић, *Портрети*, 21.

торска слика, већ династичка, јер су ктитори као породица били насликани у наосу Богородичине цркве над Немањиним гробом. Породична слика у Студеници, иако пресликана 1568. године, сачувала је податке да су око Христовог престола били окупљени Стефан Немања, св. Сава, кнез Вукан, а вероватно је уз њих био и Стефан Немањић, само је он нестао под каснијим пресликавањем. Све их је Христу представљала и препоручивала Богородица.[53]

Идеје о династичкој слици, зачете у Студеници или Милешеви, разрађене су, потом, у капели Радослављеве припрате у Студеници, а после у Сопоћанима, Ђурђевим Ступовима и Ариљу, где Немањићи - следећи пример византијских ктиторских слика - иду један за другим пред Христов престо, предвођени Богородицом или само Немањом, тако што сваки старији члан породице држи за руку млађег.[54] У Градцу је, пак, дошло до споја породичне ктиторске и династичке слике. Над гробницом краљице Јелене пред престо Христа ступају угледни Немањићи, предвођени Богородицом и Немањом, док краљ Урош и Јелена иду на крају поворке с моделом храма у руци. С друге стране престола су све троје ктиторове деце.[55] Студеничка иконографија над Немањином гробницом утицала је на градачку династичку слику. Уопште, у Градцу се и у програму свих фресака осећа пресудни утицај Студенице.

У 14. веку династичка слика Немањића постала је статична и знатно парадниja, што је могло бити последица све већег историјског угледа српске владарске куће. Фронталност и непомичност су припадали византијској царској идеологији[56] и отуд су могли бити пренесени и усвојени у Србији. То почиње да се осећа у династичкој слици Немањића у Ђурђевим Ступовима, где је владајући владарски пар тако насликан, што је случај и у Ариљу, док су, у обе те цркве, старија покољења Немањића још у покрету према престолу, држећи се један другога. За њих посредује само Немања; Богородица је изостављена. С освитом 14. века, изгледа прво у западном делу цркве Св. апостола у Пећкој патријаршији, па потом у Богородици Љевишкој и у нешто скраћеној верзији у Краљевој цркви у Студеници, а поготово средином века у Дечанима, Немањићи су као династија добили слике пуне свечаног мира, с портретима који су чеоно окренути вернику у својој пуној званичности и владарској важности. Заступништво св. Симеона Немање пред Христом сачувано је, али се исказује на нешто другачији начин него у 13. веку, и то углавном без Богородичине улоге.[57]

Обе варијанте владарских портрета - породичну и династичку - наследили су од Немањића Лазаревићи, стигавши да их примене само у неколико наврата.

***

Већ је изнето мишљење да је сликање византијског цара тачно насупрот краљу Стефану Првовенчаном, а царева Константина и Јелене наспрам Немање и Саве, означило однос српске и византијске државе, и српског и византијског владара, као веома значајан за српску страну која га износи.[58] Од тврдње Стефана Немање, из 1198/99. године, да је бог дао Грцима цареве, Угрима краљеве, а Србима велике жупане, чиме су Срби покушали да се сместе у византијску хијерархију држава и владара, преко истицања, у студеничком натпису из 1208/1209, да је Стефан Немања сват, а његов син зет грчког цара, до натписа око главе краља Стефана Првовенчаног у Милешеви да је зет грчког цара Алексија, чињен је напор да се покаже синовски однос према василевсу, у оном смислу у којем је, према византијским схватањима о породици средњовековних владара, он био на челу као отац. То тражење места у систему вредности византијског света обележава добар део историје српске државе и цркве у средњем веку.

Могло би се нагађати које су биле и друге примисли ктитора приликом наспрамног постављења византијских и српских великодостојника, као на пример: да ли се желело подвући да су св. Симеон Немања и архиепископ Сава заслужни за ширење православне вере у својој земљи колико Константин и Јелена за учвршћење хришћанства у Римском царству, где су били слављени као његови утемељитељи? Да ли, исто тако, треба схватити сликање византијског цара у једној српској цркви онако како је о сличним књижевним или правним исказима поштовања за византијску хијерархију мислила старија историографија, тј. као о знаку "вазалства" или, бар, како би се данас рекло, "ограниченог суверенитета". Без обзира на то да ли ће се сликање византијског цара у Милешеви разумети као израз конкретних историјских околности, тј. као захвалност Никејском царству за одобрену аутокефалност цркве,уколико је ту био представљен Јован III Ватац - ипак овај случај у Милешеви, где је српска династија постављена у непосредан однос према византијским царевима, једини је у српском сликарству кроз који се жели показати међународни положај српске државе. Сви остали и потоњи примери наспрамног сликања у Србији у средњем веку одјек су унутрашњих правних односа.[59] Једино је још у Хиландару, на почетку 14. века, дошло на фрескама припрате до приказивања подређеног односа српског краља Милутина према византијском цару Андронику II, али то је било сасвим разумљиво с обзиром на чин даровања манастира добрима на византијском државном подручју. [60]

4. Архиепископ Сава I као идејни творац милешевског сликарства

Посвета милешевског храма празнику Христовог вазнесења чини се да је у раскораку с друштвеним положајем његовог ктитора, краљевића Владислава, можда тек управника милешевске области с непознатом титулом. Посвете српских цркава у средњем веку откривају да су самодршци српске земље за покровитеље својих задужбина могли бирати Христа или Свету Тројицу и то тек од васпостављања краљевства 1217. године. Христу су посвећени Жича Стефана Првовенчаног, Дечани краљева Стефана Дечанског и Душана, Раваница кнеза Лазара, а Светој Тројици Сопоћани краља Уроша I и Ресава деспота Стефана. Са Жиче је посвета Светом Спасу пренета на храм Св. апостола у

51. Cf. T. Velmans op. cit., 109-110 (с библиографијом); Г. Бабић, op. cit., 14-15 (с библиографијом). Г. Алибегашвили, *Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи*. Тбилиси 1979, passim.

52. Cf. nap. 44.

53. Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 34-36 (са старијом литературом).

54. Cf. С. Радојчић, *Портрети*, 12-34, passim; A. Grabar, *Une pixide à Dumbarton Oaks*, Dumbarton Oaks Papers, 14 (Washington 1960), 131-133; T. Velmans, op. cit. 110-111. Cf. i G. B. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, II, Città di Vaticano 1970, Taf. 15. b, доноси мозаички фриз из атријума римске цркве San Lorenzo fuori le mura, на којем је 1225. године насликан папа Хонорије III како га за руку предводи св. Лаврентије, патрон храма. Та слика, настала у исто време кад и милешевске фреске, изгледа да је била ретка на Западу.

55. Б. Живковић, *Конзерваторски радови на фрескама манастира Градца*, Саопштења, 8 (Београд 1969), 124.

56. T. Velmans, op. cit., 101-104 (с библиографијом).

57. С. Радојчић, *Портрети*, 28, 31, 34, 52-54; M. Tatić-Djurić, *L'iconographie de la donation dans l'ancien art serbe*, Actes du XIVe Congrès international des études byzantines, 3, Bucarest 1976, 314-316, passim (с паралелним примерима из Византије); В. J. Ђурић - С. Ћирковић - В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1989, 126.

58. В. J. Ђурић, *Три догађаја*, 76-87.

59. В. J. Ђурић, *Три догађаја*, 76-87.

60. Id., *Les portraits de souverains dans le nartex de Chilandar*, Хиландарски зборник, 7 (Београд 1989), 105-121.

Пећи, када је у њега премештено седиште Српске архиепископије.[61] Посвете цркава представљале су, несумњиво, и одсјај поретка у друштву којем су те цркве служиле, односно кроз њих се огледала владајућа социјална хијерархија. Само најмоћнији су обезбеђивали право да им цркве понесу име Христа или тројединог Бога. Висока посвета Милешеве упозорава на могућност или да је, уз Владислава, још неко лице, знатно већег угледа, имало ктиторско право или, пак, да је Милешеви била намењена нека изузетна историјска улога. Можемо само наслућивати да су се Владислављевом напору прикључили као задужбинари и неки други чланови куће Немањића, пре свих његов отац и стриц, намењујући Милешеву не само за Владислављев маузолеј већ и за вечну кућу првог српског архиепископа Саве.[62]

На такву намеру указује још једна сасвим необична околност: Владислав је ваљда једини члан директне линије у династији Немањића који је подигао задужбину пре него што је ступио на краљевски престо. Колико се један такав подухват косио с добрим обичајима, открива случај у истој породици који се догодио на самом почетку Немањине појаве на историјској позорници. Још док је био жупан у Топлици он је изградио прву задужбину, цркву Св. Николе, која се и до данас сачувала. Изазвао је тиме толику завист и противљење браће - испричали су Немањини биографи - да су се браћа удружила и отпочела с њим борбу која је Немању коштала заточеништва, али се, на крају, окончала победом и Немањиним доласком на великожупански престо у Расу.[63] Пред крај средњега века Константин Филозоф је записао, за ово разматрање занимљиву појединост, како је, у младости, будући деспот Стефан гледао изградњу задужбине свога оца, обећавајући себи да ће подићи веће и лепше здање, разуме се када дође на престо.[64]

Истина, постојале су околности када су чланови куће Немањића, из бочне гране, као управљачи мањих области, у њима подизали своје задужбине. Немањина браћа Страцимир и Мирослав на својим подручјима, у доба његове власти, изградили су моравски Градац и Св. Петра у Бијелом Пољу,[65] а синови великог кнеза Вукана, кнез Стефан и монах Давид, у својим областима, манастире Морачу и Давидовицу.[66] Очевидно, Владислављево ктиторско право заснивало се на већ утврђеном обичају да чланови династије као управници области могу без зазора подизати задужбине.

Верујемо да је у случају Милешеве постојао породични договор и нарочити циљ. Јер да млади члан династије, вероватно двадесетогодишњак, какав је био Владислав, подигне задужбину величином једнаку с очевим и дедовим црквама, а још да је украсе толико велики уметници који су се могли убројити међу најистакнутије у свом времену, и то да ураде с толико раскошног материјала и злата, требало је добити династички налог, да би се остварила нарочита сврха или обезбедила посебна улога.

Они који су проучавали програм живописа у Милешеви приметили су многе теме заједничке са живописима у Студеници и Жичи,[67] за које постоје несумњива сведочанства да су били израђени по жељи и саветима светог Саве док је био студенички игуман, односно док је као архиепископ седео у Жичи. Вазнесење у куполи Жиче и Милешеве с неким од пратећих сцена, и апостоли у њиховим певницама, заузимају веома важна места у њиховој унутрашњости. У Студеници и Жичи нарочито су истакнути међу стојећим фигурама св. Стефан, св. Никола, св. Јован и св. Сава Освећени, као патрони првих чланова династије; они су такав положај сачували, на посебан начин, и у Милешеви. Двојица од њих још су добили нарочите улоге. Архиђакон Стефан у Милешеви је два пута већи од свих осталих фигура у доњем појасу чиме му је изражено поштовање много веће него свим осталим светитељима, као патрону државе и династије, имењаку првог српског краља и извору титуларног имена српских владара. Као такав он је одеђом изравнан с апостолима, што је за његову иконографију уобичајено само у Србији, а искључено у осталим православним земљама, где је бивао сликан једино у одежди ђакона.[68] Тај див стоји сучелице исто толико високог Христа, смештеног уз иконостас, можда тако заступајући српског владара који је испод њега могао седети на престолу за време богослужења. Јер, у том углу, између певнице и пиластра, где је архиђакон Стефан, било је у Србији уобичајено место за престо, било владарски, било игумански.

Св. Сава Освећени у Милешеви добио је улогу највећег међу православним пустиножитељима, јер стоји први до Немањића, на северном зиду припрате, одмах уз Владислава, и благосиља. Тек иза њега је св. Антоније Велики, у другим црквама увек најпоштованији међу монасима. Примећено је, уз то, да је избор од двадесет четири славна хришћанска монаха у припрати тако учињен да је, уз оне вазда заступљене у њиховим насликаним зборовима у византијским црквама, добар број мање познатих, али зато судбином сличних животу српског архиепископа Саве. Већина од њих жртвовали су богат породични живот посветивши се монаштву да би, на крају, стекли и високе дужности у црквеној хијерархији као и Сава.[69] Посебну љубав показао је Сава Немањић према индијском принцу Јоасафу, чији се живот, описан у једном византијском роману, готово у појединости поклапао са Савиним. Зато је Јоасаф био насликан, заједно са својим духовним учитељем Варламом, над игуманским столом у Студеници, у којем је дуго година пробдео на службама сам Сава. Искључиво их је Савина наклоност увела међу велике монахе и пустиножитеље у милешевску припрату. После Савине смрти, све до почетка 14. века, они више нису бивали сликани у српским црквама. [70]

Несумњиво да је Савин захтев пресудно утицао да се у Милешеви, једини пут у српској уметности, појаве ликови руских мученика кнежева Бориса и Глеба. Само се у Савино време њихов празник појављује у српским минејима, само је он могао знати за њихово слављење у Цариграду, у посебној капели, и само је он имао моћ да њихов култ, који је упознао у руском манастиру на Светој Гори, пренесе у Србију.[71]

Судећи по посебним програмским идејама које повезују Жичу, Студеницу и Милешеву, не би лични удео првог српског архиепископа у Милешеви морао бити зајемчен - старије и знамените задужбине могле су млађој послужити за образац - али изузетности у

61. Cf. М. Пурковић, *Попис цркава у старој српској држави*, Скопље 1938, 47, 49. Постоји мањи број цркава, већином с краја 14. века, с посветом св. Спасу, чији су ктитори били властела. Што се, пак, тиче посвете Св. Тројици, она је у средњем веку искључиво везана за владаре, док је у турско доба, разумљиво, била учесталија. Такође и В. Ј. Ђурић, *Посвета Немањиних задужбина и владарска идеологија*, Студеница у црквеном животу и историји српског народа, Београд 1987, 13-25, passim.

62. О таквој могућности код: М. Ћоровић-Љубинковић, *Улога архиепископа Саве Немањића*, 157-167, passim; Р. Николић, op. cit., 15-16, 23, passim; Ђ. Бошковић - М. Чанак-Медић, *Нека питања најстаријег раздобља Милешеве*, Саопштења, 15. (Београд 1983), 20-21; Д. Поповић, op. cit., 48, 51-56, passim (и с другом библиографијом).

63. Стефан Првовенчани, *Сабрани списи*, приредила Љ. Јухас-Георгијевска, Београд 1988, 66-67; Доментијан, *Живот Светог Саве и Живот Светог Симеона*, приредила Р. Маринковић, Београд 1988, 241-243.

64. Константин Филозоф, *Повест о словима, Житије деспота Стефана Лазаревића*, Београд 1989, 87.

65. Ђ. Бошковић - М. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба*, 1, Београд 1986, 149-162; М. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба*, 2, Београд 1986, 47-86.

66. В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 84-85, 195.

67. *Милешева у историји*, 69-89 (И. Ђорђевић и Б. Тодић).

68. М. Ћоровић-Љубинковић, *Одраз култа св. Стефана*, 51-52.

69. *Милешева у историји*, 51-65 (С. Томековић).

70. V. J. Djurić, *Le nouveau Joasaph*, 99-102.

71. N. L. Okunev, op. cit., 30-31, 65; А. Соловјев, *Свети Сава и Руси*, Српски књижевни гласник (Београд 1. 2. 1935), 221-225.

избору пустиножитеља и јединствена појава Бориса и Глеба откривају његову вољу, његов лични налог, с тим и његову пресудну улогу саветодавца у пословима око живописа синовца Владислава. Намером да буде место покоја првог српског архиепископа могу се објаснити величина и посвета задужбине, раскош њеног живописа и његова висока уметничка вредност. Тек таква Милешева је била прикладна да у своје окриље прими, уз ктиторово, тело првог српског архиепископа.

Само је Сава међу Немањићима имао тако високу културу да је познавао византијска схватања о хијерархији држава и владара и могао помоћи да се кроз династичке слике покаже хармоничан однос краљевства Немањића с царством Византинаца. Само је он могао истанчано одмерити њихову хијерархијску разлику када је за ктиторску композицију препоручио онакву какву су употребљавали не цареви већ византијска аристократија и угледни монаси, а за династичку слику низ покренутих чланова српске владајуће куће наспрам укочених царева Византије дајући до знања да су они с царем Константином на челу старији и знаменитији, да им се признаје првенство. Али, не мање важно, желео је да подвуче да су српски владари нашли своје место у православној васељени и да ће наставити као "нови Константини", предање започето с првим хришћанским царем, а одржано захваљујући његовим следбеницима на престолу Византије.

LA DYNASTIE SERBE ET BYZANCE SUR LES FRESQUES À MILEŠEVA

Vojislav Djurić

1. Connaissances actuelles sur les portraits de Mileševa

Si l'inscription faisant état des dates d'édification de Mileševa a aujourd'hui disparu, on y trouve en revanche, conservés sur les mur du narthex, plusieurs portraits historiques de membres de la dynastie des Nemanjić: le fondateur Vladislav, son père le roi Stefan le Premier Couronné, son frère le roi Radoslav, son aïeul saint Simeon Nemanja et son oncle Sava, premier archevêque de Serbie. On remarque également, en face d'eux, la figure d'un empereur byzantin. Tous ces portraits sont contemporains et datent de l'époque de la décoration originale de l'église. Toutefois, en raison du mauvais état des inscriptions, il n'avait pas été possible de lire jusqu'à présent les noms et titres de tous ces personnages, de sorte qu'on ne pouvait se baser sur ces données pour datation précise de ces peintures. Ces dernieres années, de nouveaux efforts ont finalement permis de lire les restes, à peine visibles, des inscriptions accompagnant ces portraits et de reconstituer ces figures avec tous les détails de leur tenue et de leur attributs. Ceci a contribué à une meilleure connaissance du passé de Mileševa, et une nouvelle étude de l'iconographie des souverains permet de tirer certaines conclusions sur les conceptions idéologiques en Serbie au début du XIIIe s., à l'époque de l'élévation du pays au rang de royaume et de l'octroi du statut autocéphale à l'Eglise serbe.

2. La composition de l'image du fondateur

Sur cette image représentant l'introduction de Vladislav auprès du Christ trônant; le souverain, portant le modèle de l'église, est tenu en main par la Vierge. L'idée initiale était d'inscrire le message du fondateur sur un rouleau qu'il tiendrait en main. Toutefois, au cours de l'exécution de cette fresque, cette conception a été abandonnée du fait de la longueur du texte et de l'importance qu'il revêtait pour ce souverain. Ayant recouvert le rouleau d'une couche de peinture, l'artiste a disposé ce long message et la réponse, tout aussi longue, du Christ entre la tête de la Vierge et celle du Christ et derrière celui-ci. Malheureusement seules quelques lettres sont aujourd'hui reconnaissables. En dépit de cette modification, cette solution iconographique est en tout point équivalente à celle montrant le fondateur avec un rouleau ouvert en main. D'après les exemples analogues offerts par le monde byzantin, et datés du XIe au XIIIe s., on sait que de telles images avaient pour but de représenter le fondateur adressant au Christ, grâce à l'intercession de la Vierge, une prière pour la rémission de ses péchés ou l'obtention de la santé et de la protection divine. Le fait important est que les Serbes ont ici repris la solution avec intercession de la Vierge, composition qui, à Byzance, était utilisée par les membres de la l'aristocratie et du haut clergé. Pour sa part, l'iconographie impériale n'a conservé aucun exemple semblable d'intercession de la Vierge, ni de représentation du basileus tenu par la main. Cette solution iconographique, ici introduite à Mileševa et, plus tard, adoptée par l'iconographie des souverains serbes, a connu un long développement tout au cours du XIIIe s.

Vladislav, tout d'abord représenté tête nue, sans aucun insigne de dignité, a plus tard reçu une couronne, sous forme d'un kamélaukion, peinte sur une fine couche de mortier déposée sur le front et au-dessus de sa tête. Ce remaniement doit forcément être daté d'une époque ultérieure à son accession au trône de Serbie, en 1234.

3 Les portraits du narthex

a) *La dynastie des Nemanjić*. Le mur nord et la moitié nord du mur oriental du narthex, comme le révèlent la lecture des inscriptions accueillent les figures de "Simeon Nemanja, notre père saint et hosios", "Sava, notre père saint et théophore, premier archevêque des terres de Rascie et de Dioclée, fils de saint Simeon Nemanja", "Stefan, fils de saint Simeon Nemanja, gendre de l'empereur grec Alexis", "Radoslav(?) le Premier Couronné (sur) le royaume des terres de Dioclée" et le fondateur Vladislav tenant le modèle de l'église. Simeon porte l'habit de moine, Sava la tenue liturgique des archevêques, et les trois autres Nemanjić une tunique blanche, sous un manteau rouge orné d'aigles bicéphales. Stefan et Radoslav sont tous deux coiffés de couronnes, attributs rappelant leur statut de cosouverains, tandis que la prééminence de Stefan est soulignée par le sceptre qu'il tient en main. Toutes les inscriptions apposées à la hauteur de leurs têtes et les ornements rehaussant leurs vêtements et leurs insignes étaient dorés. Ces cinq personnages différaient ainsi des saints représentés dans le narthex, chez lesquels les inscriptions sont de couleur blanche. La figure de Stefan, tenant ici le sceptre royal et portant l'habit de souverain, et non la bure monacale dans laquelle il apparaît régulièrement

dans ses représentations posthumes, indique que ces fresques ont été exécutées à une époque où il occupait encore le trône de Serbie, avant 1228.

Une telle constatation exige de justifier l'emploi de l'épithète "saint théophore" adjoint au titre d'archevêque de Sava Nemanjić construction remplaçant ici, de toute évidence, la formule habituelle archevêque "très sanctifié". Cette épithète a été retrouvée dans les ouvrages de l'écrivain serbe Domentijan dont le texte qualifie, à plusieurs reprises, les archiprêtres serbes d'"archevêques théophores", de "pères théophores", de "saints théophores" et les présentés comme portant en eux l'"acte de sainteté". Ceci permet d'écarter toute incertitude résultant de l'opinion selon laquelle l'épithète "saint théophore" était un qualificatif posthume.

b) *L'empereur byzantin* peint sur le mur sud du narthex fait face au roi Stefan le Premier Couronné et se tient à côté de l'empereur Constantin et de sa mère Hélène, lesquels constituent, pour leur part, un pendant au couple des saints fondateurs serbes, Simeon Nemanja et l'archevêque Sava, représentés sur le mur opposé. Il s'agit d'une figure représentant de face un jeune homme portant une courte barbe rousse. Bien que la longue inscription, apposée de part et d'autre de sa tête, soit illisible, il est possible d'identifier ce personnage avec Jean III Vatatzès. On constate en effet que de tous les souverains régnant au cours de la troisième décennie du XIIIe s. dans les divers Etats byzantins et en Bulgarie, cet empereur de Nicée, âgé d'environ trente ans, était en effet le plus jeune, et ce de plusieurs dizaines d'années. S'il s'agit bien de ce souverain, la décoration de Mileševa pourrait être datée d'après 1222. La présence à côté de cet empereur byzantin de Constantin et d'Hélène avait pour but de le présenter comme un "nouveau Constantin". Ses rapports avec la dynastie serbe étaient exprimés de façon explicite dans la très longue inscription, aujourd'hui totalement disparue, apposée de part et d'autre de sa tête. Quoi qu'il en fut, la disposition face à face des empereurs byzantins et des membres de la dynastie serbe traduit très clairement le lien politique et spirituel existant entre la Serbie et Byzance.

c) *Les remaniements sur les portraits du narthex* ont apparemment été exécutés à deux reprises, au cours des années ayant suivi la fin des travaux de décoration de l'ensemble de l'église. On a tout d'abord modifié l'aspect des couronnes portées par les rois Stefan le Premier le Couronné et Radoslav, en leur rajoutant des calottes, simplement peinte en ocre, et deux pendentifs en perles, terminés par des croix en pierres précieuses, tracés par incision dans le mortier et peints. Dans un second temps, certainement après 1234, date de l'accession au trône de Vladislav, ce dernier a reçu une couronne, offrant une exécution différente par rapport aux deux précédentes: le contour de la calotte est tracé par une double incision dans le mortier, tandis que les pendentifs sont simplement peints. A cette occasion, on a également apposé à côté de sa tête l'inscription "Stefan Vladislav, roi croyant dans le Christ notre Seigneur". Alors que ce second remaniement est tout à fait compréhensible, on ne voit pas la raison du premier, à moins de supposer une modification de la coiffe royale, la première couronne portée après l'obtention de la dignité royale ayant peut-être été remplacée, du vivant même de Stefan, le premier roi couronné, par une couronne avec calotte, plus proche du kamélaukion byzantin. En revanche, si ces remaniements dataient de la même époque, c.à-d. de l'accession au trône de Vladislav, on pourrait y voir une volonté de ce dernier d'affirmer sa légitimité.

d) Le sens iconographique. Les trois Nemanjić, précédés et introduits par le fondateur de la dynastie et le premier archevêque de Serbie (portant tous deux des auréoles au-dessus de têtes plus volumineuses), s'avançaient en direction du Christ, dont la figure a aujourd'hui disparu. Il s'agit d'une image dynastique semblable à celles que l'on pouvait trouver aux époques antérieures à Byzance et en Géorgie. Sur ce type d'images, le fondateur est toujours représenté aux côté de ses ancêtres, tandis que sur les images familiales il est accompagné de ses descendants. Les premières illustrent ainsi sa légitimité et les secondes garantissent le respects de certains droits de la part de ses descendants. Parmi ces deux types d'images, très fréquentes en Serbie, celle ornant le narthex de Mileševa est une des plus anciennes. Au XIIIe s., les Nemanjić étaient représentés avançant les uns derrière les autres, tandis qu'au XIVe s., suite à l'importance plus grande donnée à la signification historique, ils apparaissent de front, les uns à côté de autres.

Dès son accession au pouvoir, la dynastie des Nemanjić a très fréquemment souligné ses liens de parenté avec les empereurs byzantins et les titres byzantins de sébastocrator et de despote de ses membres. De même, ceux ci soulignaient régulièrement dans les introductions des chartes leur position dans la hiérarchie byzantine. A Mileševa, cette attitude apparaît notamment dans les inscriptions et dans la disposition face à face des souverains serbes et des empereurs byzantins. Outre l'expression d'un sentiment de gratitude envers Nicée, suite à l'octroi de l'autocéphalie à l'Eglise de Serbie, la représentation de l'empereur byzantin à Mileševa traduisait aussi la reconnaissance de la suprématie spirituelle de l'Empire orthodoxe.

4. L'Archevêque Sava Ier - créateur de la décoration peinte de Mileševa

On constate un désaccord entre la dédicace de Mileševa au Christ, plus précisément à l'Ascension (en Serbie, seuls les souverains édifiaient des églises dédiées au Christ) et la position sociale de Vladislav. Ce prince, représenté à l'origine sans aucun attribut de dignité, ne pouvait être alors, au mieux, que gouverneur d'une région. Qui plus est, c'est un des rares membres de la dynastie à avoir édifié une fondation avant son accession au trône. Dans des essais semblables, ceci a provoqué de graves controverses. Finalement, les dimensions de l'église et le coût élevé des matériaux amènent à penser que Vladislav a été assisté dans cette entreprise par un second fondateur, également membre de la dynastie, et que, lors même de son édification, ce monastère s'est vu affecter une fonction spéciale. Certains scientifiques ont émis l'idée que, déjà à cette époque, Mileševa était destinée à être le mausolée du premier archevêque de Serbie, qui a effectivement été inhumé dans ce monastère.

Comme cela a été remarqué, la décoration de Mileševa offre de nombreuse similitudes et ressemblances avec les programmes de Studenica et de Žiča, oeuvres dont l'attribution à Sava est aujourd'hui parfaitement confirmée. Son rôle à Mileševa ressort également de la représentation dans le narthex de plusieurs moines orientaux, figures apparaissant rarement

dans la peinture byzantine, dont le choix repose sur les points communs entre leurs vies et celle du premier archevêque serbe: renoncement à la richesse pour se consacrer à la vie monacale et à l'Eglise. Qui plus est, le saint patron de Sava, Sabbas de Jérusalem, a trouvé place juste à côté de l'image dynastique des Nemanjić. Finalement, on trouve à Mileševa la seule représentation en Serbie des saints russes Boris et Gleb, dont Sava a pu connaître les cultes et l'iconographie lors de son séjour dans le monastère russe du Mont Athos. Cette participation de Sava lors de la conception du programme de Mileševa peut aussi expliquer le choix, parmi les solutions de la peinture de portrait à Byzance, d'un rapport iconographique traduisant parfaitement la position des membres de la maison régnante de Serbie par rapport aux conceptions hiérarchiques byzantines. En proposant, pour la composition du fondateur à Mileševa, l'iconographie réservée aux fondateurs byzantins, membres de l'aristocratie et du haut clergé, et en illustrant dans le narthex de Mileševa les liens de dépendance spirituelle de la dynastie serbe vis-à-vis de Byzance, Sava a montré le chemin que devait suivre la dynastie serbe lors de la décoration de ses futures fondations.

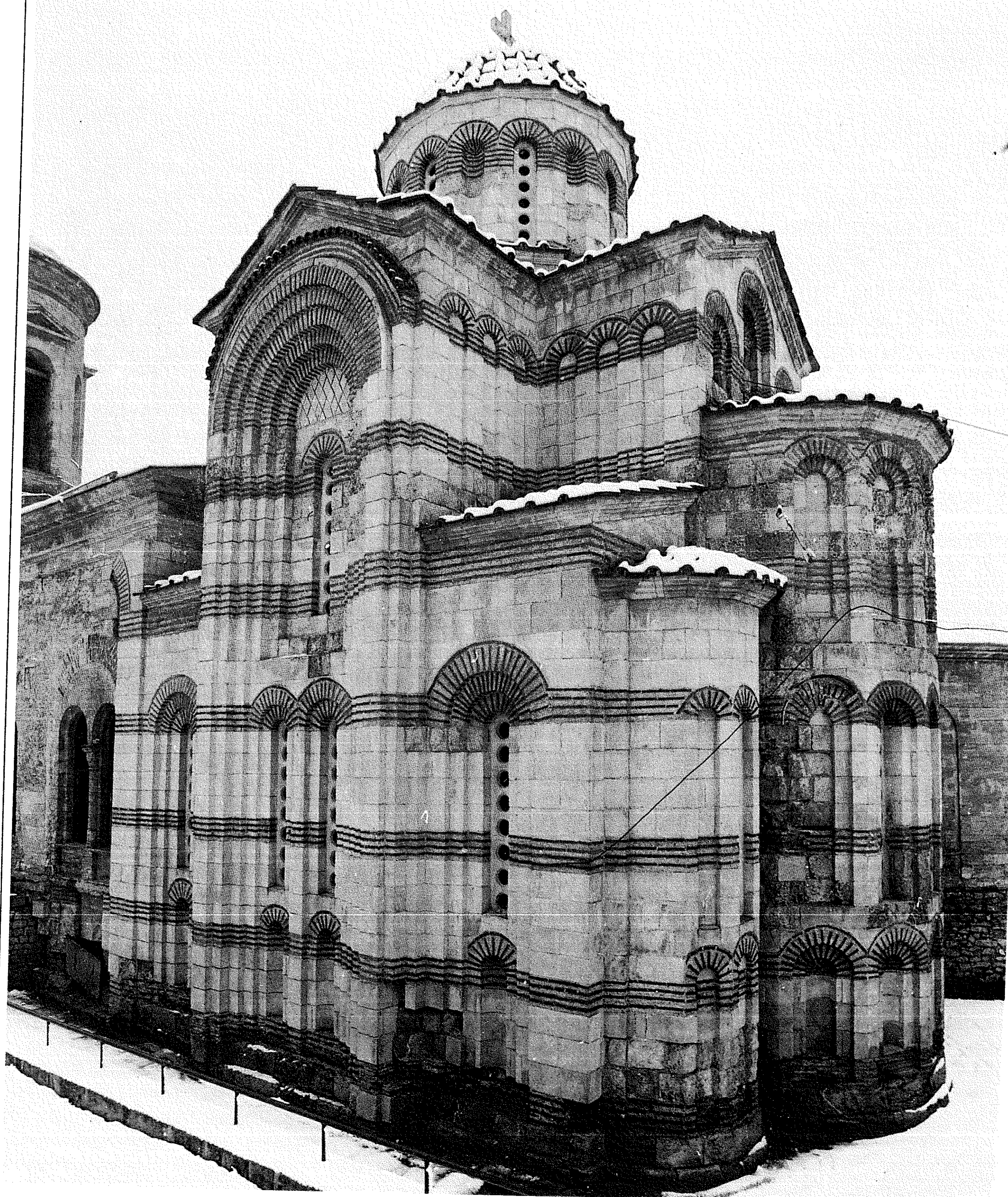


Рис. 1. Церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи в Керчи. Вид с юго-востока

Церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи в Керчи

А. И. Комеч

UDK 726.54. 033.2(47)

The author dates the church into the middle of the 14th century, from which period also originate the preserved frescoes. It's original shape, the extended inscribed cross, had become apparent only after conservation in 1980.

Церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи в Керчи является на территории нашей страны уникальным памятником искусства Византии. Уже более полутора веков она привлекает внимание историков, филологов, искусствоведов.[1] С ее изучением связаны имена таких исследователей, как Н. П. Кондаков, П. П. Покрышкин, Н. И. Брунов, А. Л. Якобсон, Ю. С. Асеев.[2] И, тим не менее, до сих пор датировка памятника колеблется от VIII до XIV столетия, равно переменчивы оценки его художественного стиля и места в еволюционном ряду.

Подобная ситуация была обусловлена прежде всего сильной искаженостью облика памятника поздними прикладками, пристройками и наросшим почти на два метра культурным слоем.[3] О декорации фасадов и особенностях обьемного решения можно было лишь догадываться по крайне фрагментарным раскрытиям.

Положение кардинально изменилось к 1980 году, когда здание было полностью раскрыто, укреплено и реставрировано.[4] Впервые появилась возможность полного и детального суждения об архитектуре церкви, ее действительных пропорциях и художественном стиле.

Вместо как бы всегда существовавшего приземистого и неуклюжего, грубого здания с толстым слоем неровной штукатурки на фасадах появился памятник необыкновенно вытянутых пропорций, вертикальных очертаний, со сложной и редкостной расчлененностью как обемной композиции, так и фасадов. Церковь сейчас стоит значительно ниже поверхности земли, ибо вокруг нее до уровня фундамента срыт культурный слой; при взгляде издали нижний ярус стен не виден, и все же церковь при этом выглядит высокой. При близкой точке зрения, когда объем воспринимается полностью, его высота кажется даже преувеличенной, особенно из-за резкой повышенности рукавов креста, многочисленных вертикальных обломов, граней, ниш. Центры боковых фасадов выделены мощными многопрофильными арками рукавов креста.

Редкое своеобразие керченской церкви состоит еще и в том, что как бы доминирующий ритм вертикалей создается кладкой стен из чередующихся горизонтальных полос камня и плинфы. Слой белокаменной кладни имеют высоту в среднем 30 цм, они соединены очень тонким слоем раствора (0,2-0,3 цм), который немного толще в вертикальных швах. Четыре ряда белого камня чередуюутся с четырьмя рядами плинфы, очень тонкой - 2,1-2,5 цм, проложенной широкими слоями раствора (5-6 цм). Раствор белого цвета, известковый, в качестве наполнителя применены морской песок и мелкая калька.

Полосатая кладка из камня и плинфы встречается во все периоды развития византийской архитектуры, менее всего - в X-XI столетиях. На фасадах памятников XIII-XIV вв. можно встретить очень близкие керченской церкви сочетания - 3-5 рядов камня чередуются с 3-5 рядами плинфы. Примерами могут служить церковь Иоанна Алитургитоса в Несебре и, особенно, памятники Константинополя XIV в. (южные церкви Кахрие, Фетхие, Текфур-Сарай). И в Несебре, и в Константинополе эти ряды кладки, безусловно, играют важную декоративную роль, но все же там они не служат композициоными уровнями, они пересекаюут формы в известной мере случайно, совсем не обязательно совпадая с линиями карнизов, арками ниш, окон и т. п.

В керченской же церкви полосы плинфы проходят в самых важных и структурных уровнях - оснований ниш, завершений всех ниш и окон, под венчающими карнизами стен, причем чередование полос камня и плинфы выглядит поразительно регулярным. Горизонтальные полосы приобретают структурный, композиционно образующий характер.

Однако эти же полосы, как отмечалось, сочетаюутся с наредкость глубокой и сложной системой вертикальных рельефных членений, из-за чего двухмерные цветные ленты приобретают пространственный изгиб, третье измерение, причем в этом измерении движение лент различных ярусов не параллельно.

Две системы форм - вертикальные обломы и цветные горизонтали - то пересекаются в независимом движении, то соединяются в согласующих полукружиях арочных завершений ниш, окон, подчиняясь в конце концов крупным многогранным полукружиям рукавов креста и венчающему центральному куполу. Уже согласование тих двух систем кажется весьма сложной и хитроумно решаемой задачей. Однако на самом деле обе системы взаимодействуют с третьей, которая является конструктивной. Речь идет о внутренней структуре здания, переплетение, взаимодействие трех систем и порождает всю оригинальность облика церкви. Можно попробовать шаг за шагом проследить всю логику формообразования, отмечая попутно распространенность и время

1. Гавриил, архиепископ, *Остатки християнских древностей в Крыму, Уезд Феодосийский*, Записки Одесского общества истории и древностей, т. I, Одесса 1844, 323; *Н. Мурзакевич, Некоторые подробности в церкви Иоанна Предтечи в Керчи*, Там же, 625-627; А. А. Авдеев, *Церковь св. Иоанна Предтечи в Керчи*, Труды VI археологического съезда в Одессе, т. III, Одесса 1887, 382-385; Ф. Ф. Вигель, *Керч*ь, Москва 1893, 53; Х.Х. Зенкевич, *Керчь в прошедшем и настоящем*, Керчь 1894, 145-151.

2. Протоколы реставрационных заседаний, XVI, *Г. Керч*ь. *Греческая ИоанноПредтеченская церков*ь IX-X*в.*, Известия археологической комиссии, No 32, СПб. 1909, 69-74; Н. И. Брунов, *Памяатник ранневизантийской архитектуры в Керчи*, Византийский временник, т. XXV (1925), 87-105; А. Л. Якобсон, *Раннесредневековые поселения восточного Крыма*, Материалы и исследования по археологии СССР, No 85 (1958), 494-497; Ю. С. Асеев, *Архітектурно-археологічні дослідження в Криму*, Вісник Академії Архітектури УРСР, No 3 (1951), 27-28; Ю. С. Асеев - Г. А. Лебедев, *Архитектура Крыма, Кер*чь 1961, 18-19.

3. Западная стена нартекса была сломана во время его расширения в 1801 г. С севера возник притвор в 1834-1836 гг. В 1845 г. на месте нартекса возведена обширная трапезная с колокольней, в эти же годы создан северный придел на месте притвора. См.: Прото-колы реставрационных заседанйй..., 69 (церковная метрика 1887 г.); Правительственный вестник, No 3 (1891). При всех Этих перестройках, а также при неоднократных ремонтах второй половины XIX в. и начала XX в. фасады церкви были закрыты каменными прикладками и грубо оштукатурены.

существования отдельных элементов и их соотношений.

Церковь Иоанна Предтечи в плане образуется из четырехколонного, почти квадратного наоса, к которому примыкают три граненные апсиды и широкий нартекс. Сторона подкупольного квадрата равна 10 греческим футам, около 3,1 м. Малые нефы равны половине центрального, западный на 30 цм, или 1 фут шире. Нартекс не сохранился, при перестройках первой половины XIX в. он был заменен обширным притвором и колокольней. Подобная общая композиция в XIII-XIV вв. встречается в Греции, Сербии, Болгарии, Херсонесе.

Кладка стен храма начинается двума цокольными рядами белого камня, очерчивающими контур храма, нижний ряад чуть выступает. Образованный контур упрощеннее, нежели линия идущих выше стен, очертания апсид в этом уровне полукруглые. Боковые части северной и южной стен самой церкви образованы ровными плоскостями, к середине здания переходящими в трехуступчатые лопатки. Эти лопатки в нижнем ряду к центру имеют только один уступ, средняя зона оказывается выступающей по отношению к боковым частям на два уступа. В верхнем ряду камня лопатки получают второй облом - и кладка проходит параллельно нижнему ряду, но с отступом, эта плоскость также оказывается выдвинутой по отношению к угловым частям, но на один уступ.

Выдвижение середины стены связано с пластическим обособлением в общей композиции фасадов рукавов креста. Подобное выделение издавна встречается в византийской архитектуре - церковь в Субала, около Дельф (датируется началом VII в., но скорее IX-X вв.),[5] церковь Иоанна Предтечи в Константинополе (XII в.), многие храмы Греции XI-XIII вв., однако оно обычно осуществляется без выдвижения средней части стены, лишь фланкирующими среднюю зону пилястрами. При этом поверхность всей стены мыслится находящейся в одной плоскости, угловые лопатки отсутствуют или делаются меньшего выноса (церковь No 21 в Херсонесе).[6]

На образовавшемся таким образом цоколе Иоанно Предтеченской церкви возведены 4 ряда плинфы. В этом поясе апсиды становятся многогранными, начинается формирование основной плоскости стен, по отношению к кторой выступают трехобломные лопатки и которая прорезается многочисленными нишами и окнами. Пояс плинф обладает третьим уступом во внутренних сторонах лопаток, поэтому и в центре, и по боковым частям плинфы образуют единую плоскость. В этом ряду прорезаются ниши нижнего яруса, причем прорезаюутся необычным образом. Во всех других уровнях ниши или окна всегда начинаются от нижележащего слоя кладки - камня или плинфы. Здесь же ниши начинаются внутри "полосы", од первого ряда плинф, а следующие ряды углубляются в поле ниш. Пояас ниш получает горизонтальный уступ, соединяющий вертикальные уступы ниш.

Вертикальные уступы ниш в средней части фасада выглядят как дополнительные обломы лопаток, сами ниши имеют структурный характер, они поднимаются на два яруса и образуют композицию из двух арок с прямоугольным столбиком между ними. По высоте арки равны арочным нишам боковых частей, тоже структурным, образующим как бы прясла с закомарным завершением. Однако боковые ниши сложнее и глубже, ибо имеют двухуступчатый профиль. Сначала лента из плинф целиком отступает вглубь, образуя первый уступ, опирающийся на освобождающуюся таким образом плоскость нижнего ряда белокаменной кладки. Затем три ряда плинфы получают второй уступ, опираясь, как уже было описано, на идущий ровно нижний ряд плинф. Большая "глубина" боковых прясел как бы соответствует выступанию рукава креста, которое уже активно было намечено в рядах цоколя.

Над поясом плинф поднимаются три ряда тесанных белокаменных блоков, здесь по периметру храма проходят полукруглые ниши (на боковых апсидах - прямоугольного сечения). Ниши, проходящие в таком уровне, под нижними окнами, неизвестны в архитектуре Византии до второй половины XIII в., когда они появляются на фасадах церквей Несебра и Константинополя (церков Иоанна Предтечи монастыря Липса, а затем - Кахрие, Фетхие). Впервые ниши (но - плоские) появляюутся на крупных соборах Киева и Новгорода, начиная с Успенского собора Киево-Печерской лавры (1073-1075 гг.). Конечно, эти памятники тесно связаны с константинопольской традицией, но все же нельзя не отметить, что подобных ниш нет на чрезвычайно расчлененных гранями и рядами ниш храмах монастыря Пантократора и Гюль Джами (начало XII в.). Зато аналогично керченской церкви эта уже константинопольская традиция распространяется в XIV в. - связанная со столичным заказом церковь в Силимврии,[7] церкви Червена и Несебра.

Хотя ниши керченской церкви начинаются в ряду белокаменной кладки, они все имеют внешний обрамляющий уступ, идущий из нижнего пояса плинф. Такие же уступы идут из ряда плинф на боковых апсидах, однако грани последних столь узки, что вписать в образующиеся поля ниши в ряду белекаменной кладки становится невозможно; поэтому на боковых апсидах уступы, начинающиеся в ряду плинф, образуют ниши, плоские, менее глубокие чем в остальных случаях и спускающиеся ниже.

Завершение всех ниш связано со вторым поясом плинф. На боковых фасадах конхи ниш поднимаются над поясом, их кладки из плифы сливаются в общий орнамент. На боковых апсидах кладки арок ниш и пояса разделены маленькими белокаменными вставками-люнетами.

На центральной апсиде арки ниш начинаются не от верхней, как во всех других случаях, а от нижней границы полосы плинф. Связано это с тем, что уступы по сторонам ниш принадлежат здесь самим нишам, они не поднимаются независимо вверх, а идут концентрично конхам ниш. Завершающие арки оказываются двойными, значительно большими по диаметру и высоте, чем в остальных нишах. Однако все арки над нишами должны кончаться в одном уровне, ибо над ними, также в одном уровне, чрез один ряд белого камня, начинаются оконные проемы. Большие арки ниш средней апсиды, чтобы подняться не выше остальных, должны начаться ниже - и мастера так их и начинают. Сочетание пояса плинф и арочных завершений получается многовариантным, прихотливым.

Выше второго пояаса плинф чередование белого камня и плинфы становится строго регулярным. Правда, четыре ряда белого камня на самом деле не всегда имеют одну и ту же высоту, но зрительно это

4. Реставрация наружного облика церкви закончена к 1980 г. Авторы проекта реставрации арх. Е. И. Лопушинская и И. А. Радюк.

5. J. Koder, *Hellas, Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, t. II. Lief. 16 Stuttgart 1971, 1142.

6. А. Л. Яакобсон, *Средневековый Херсонес (XII-XIV вв.)*, Материалы и исследования по археологии СССР, No 17 (Москва-Ленинград 1950), 238, 248.

7. S. Eyice, *Alexis Apocauque et l'église byzantine de Sélymbria* (*Silivri*), Byzantion, 34 (1964), 77-104; O. Feld, *Noch einmal Alexios Apokaukos und die byzantinische Kirche von Selymbria*, Byzantion, 37 (1967) 57-65; P. Magdalino, *Byzantine Churches of Selymbria*, Dumbarton Oaks Papers, 32 (1978); S. Eyice, *Encore un fois de l'église d'Alexis Apocauque à Selymbria (=Silivri)*, Byzantion, 48 (1978), 406-416.

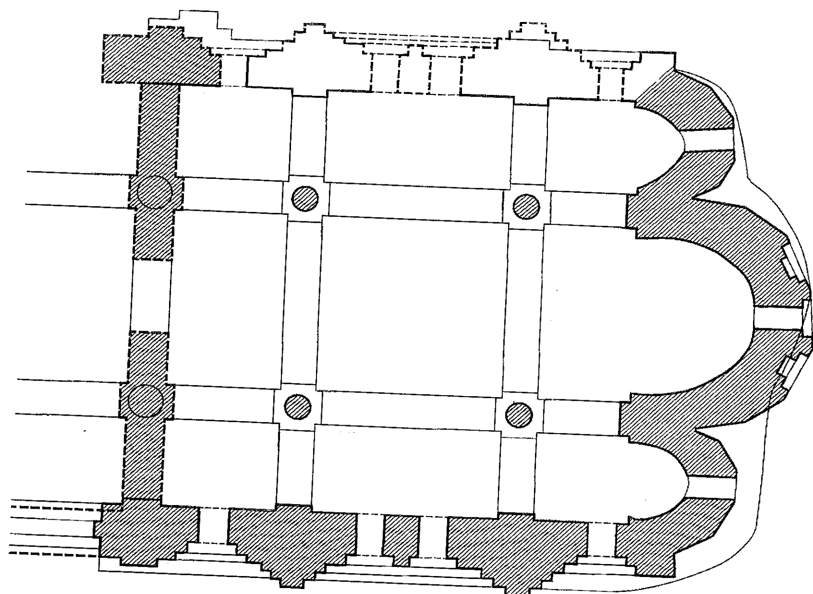
8. На одной из колонн сохранилась надпись с датой 752 г.: В. В. Латшев, *Сборник греческих и христианских надписей юга России*, Спб. 1896, 93-94. О датировке колонн концом V - началом VI вв. см: М. А. Тиханова-Клименко, *Мраморы церкви Иоанна Предтечи в Керчи (к вопросу о типах византийской капители)*, Тезисы доклада, Бюллетень конференции археологов в Керчи, No 3 (Керчь 1926), 5; M. Tichanova-Klimenko, *Les chapiteaux de l'église Saint-Jean-Précurseur à Kerč*, Orient et Byzance, vol. V, Paris 1932, 22.

Первый раз эта взаимосвязь проявляется в уровне третьего ряда плинф, который снаружи кажется чисто декоративным, но внутри соответствует важнейшему тектоническому элементу - в этом уровне находятся капители колонн. Совпадение тем более целенаправленно и удивительно, что колонны для существующего здания взяты от более ранней постройки - VI в.,[8] т. е. их не делали под высоту третьей полосы плинфы, размер колонны был скорее исходным, заданным.

До этой высоты чередование полос на фасадах лимитировалось высотой колонн, но вот следующий композиционный уровень никак не обусловлен структурно, то единственный случай, когда он кажется подчиняющимся лишь декорации стен и общему, постоянно прослеживаемому во всей композиции стремлению к максимальной высоте и вертикальности форм.

Обычно конструктивные схемы четырехколонных храмов очень просты - от колонн к стенам перебрасываются арки и на них без каких-либо промежуточных кладок ставятся своды рукавов креста; высота бы использовать ее в качестве единственного элемента опоры. Поскольку же высота употребленных колонн оказалась около 4 м, то и пришлось дополнительно вводить отрезки крестообразных столбов.

С другой стороны, соотношение высоты колонн керченской церкви с ее плановыми размерами вполне обычно, вся удивительность и необычность композиции состоит в намеренном увеличении высот, в том



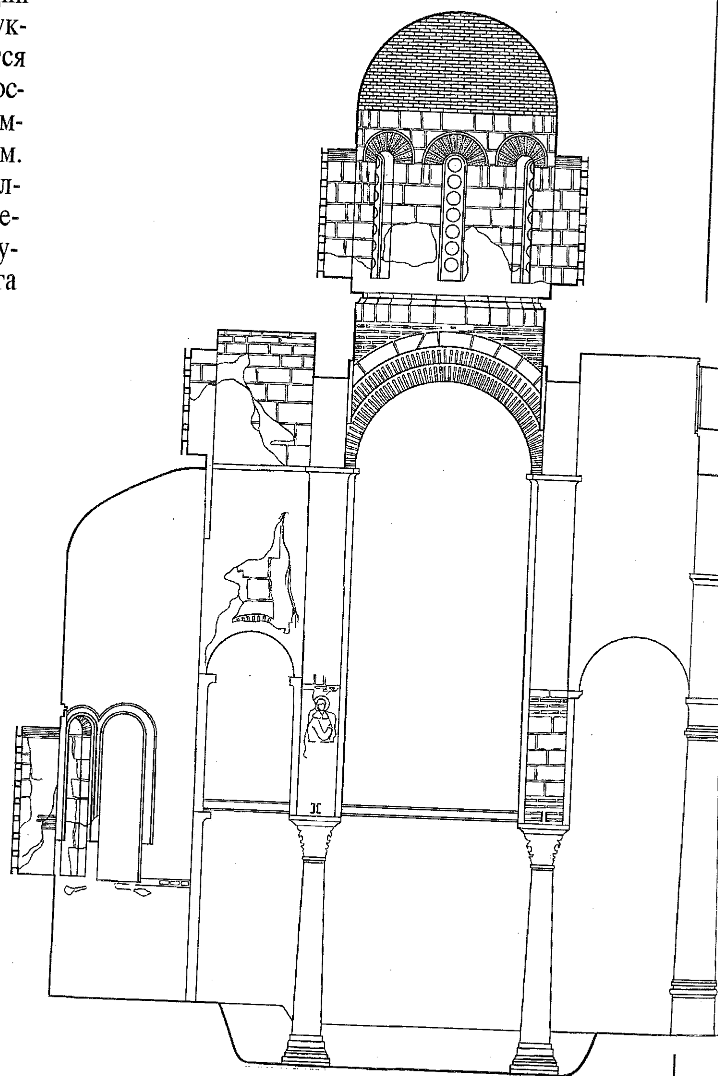


Рис. 3. Церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи в Керчи. План

Рис. 4. Церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи в Керчи. Продольный разрез

рукавов креста определяет высоту средней апсиды, а боковые апсиды и угловые компартименты поднимаются до основания центральных сводов. При первом же взгляде на керченскую церковь видно, что она создана по другим соотношениям форм.

Хотя тектоническая значимость уровня капителей внутри подчеркнута полочками-капителями лопаток на стенах церкви, от всех этих капителей не начинается ни одна арка, движение форм продолжается вертикально. Над колоннами, как бы вбирая их в себя, поднимаются на высоту еще двух метров крестообразные столбы. Завершаются столбы и внутренние лопатки на стенах также капителями-полочками - и уже от них возводятся малые арки.

Второй уровень капителей и определяет, на самом деле, высоту подкупольных опор церкви. Вполне вероятно, что, если бы зодчие имели в своем распоряжении колонну высотой около 6 м, то они могли числе - и основных опор. Здесь сказывается художественный вкус и стиль, направленность творческих стремлений; высок даже нижний ярус ниш, очень высоки (2,3 м) окна.

Преувеличенная высота кладок над колоннами и общее вытягивание объема вверх встречается в памятниках Салоник начала XIV в. (церковь Апостолов), где оно связано с устройством вокруг основного объема широких галерей и подъемом рукавов креста с тройными окнами высоко над кровлями галерей - для лучшего освещения храмов, лишенных окон в нижнем ярусе.

Вернемся к построению фасадов керченской церкви. В движении четвертой полосы плинф есть несколько неожиданностей. Все вписанные в него арки поднимаются от нижней границы полосы, арки ниш и окон на малых апсидах не выходят за его пределы, двухуступчатые арки окон и ниш центральной апсиды и окон

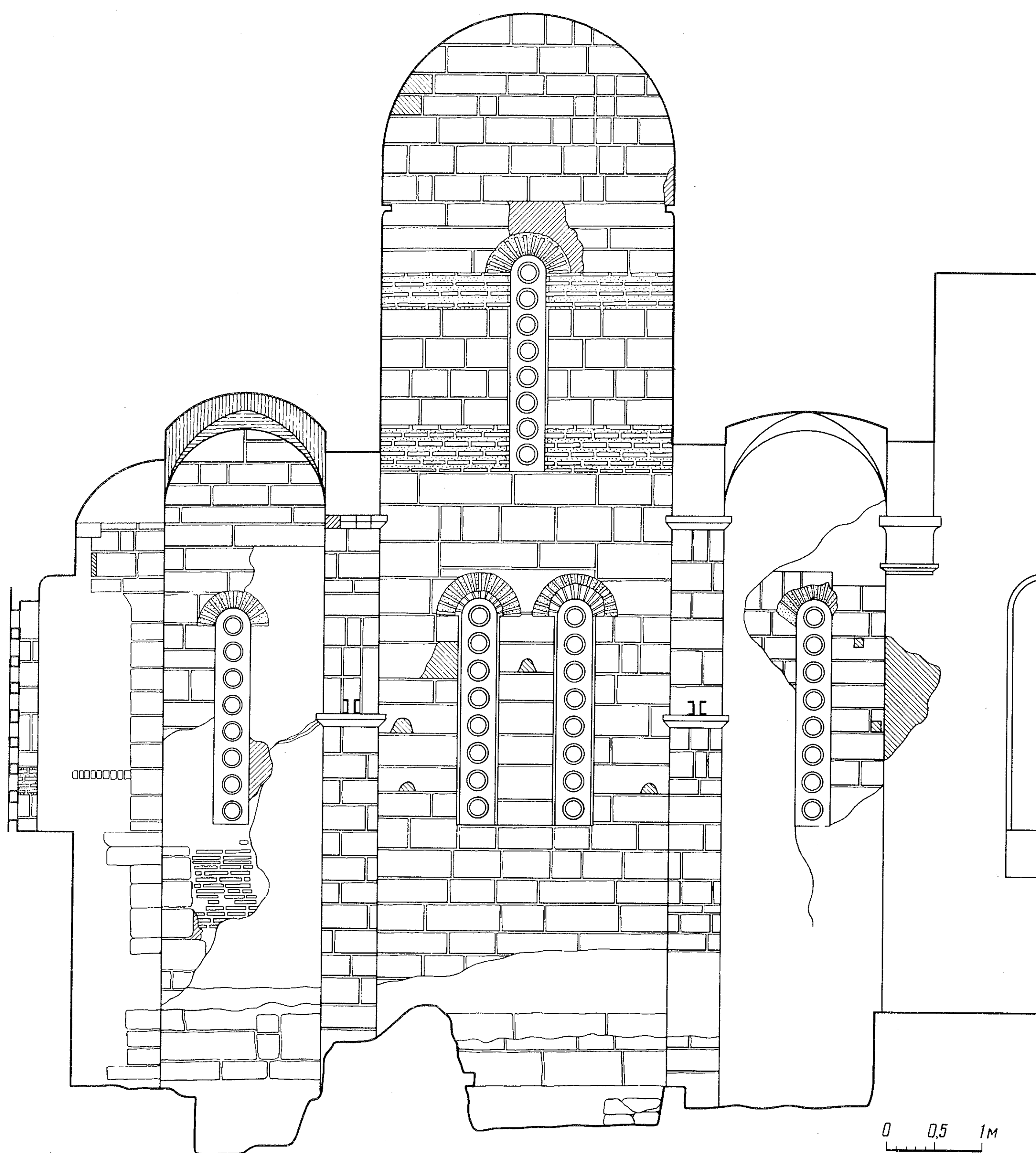


Рис. 5. Церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи в Керчи. Разрез по малому южному нефу

рукавов креста поднимаются выше на один ряд белокаменных блоков. В боковых же частях фасадов к уступу окна добавляются два идущие снизу уступа высокой ниши - "прясла", вместе три концентрические арки образуют самые масштабные акценты на фасадах. С одной сторины, они оправданы, ибо эти арки служат своеобразными завершениями, декоративными закомарами боковых зон. С другой стороны, середина фасада, фланкированная столь пластично и сильно, выглядит по контрасту измельченной, несколько зажатой.

Високие тройные арки над окнами боковых частей поднимаются на два ряда кладки. Следующий ряд кладки есть важнейший конструктивный и композиционный уровень. Внутри здания в нем проходят полочки-капители всех лопаток, от которых начинаются арки над малыми нефами и конхи боковых апсид, а снаружи - кончаются стены малых апсид и начинаются ниши на центральной апсиде и большие арочные ниши в рукавах креста.

Пятий ярус плинф служит завершающим фризом угловых компартиментов, и, видимо, поэтому число рядов плинфы увеличено в нем до пяти - единственный раз на этой церкви. В нем начинаются верхние окна рукавов креста, завершаются внутри малые арки и конхи малых апсид, начинаются угловые крестовые своды.

Остановимся еще раз на типовых соотношениях. Обычно сразу после перекрытия угловых частей начинается возведение сводов рукавов креста и связанной с восточным сводом конхи центральной апсиды. В керченской церкви и здесь променено не совместное, а поступенное сочетание форм, дающее возможность максимального увеличения высоты здания. Крестовые своды угловых помещений кончаются в уровне второго ряда каменной кладки (над пятым поясом плинф), сразу

Рис. 6. Константинополь. Фетхие-Джами. Вид с юго-востока

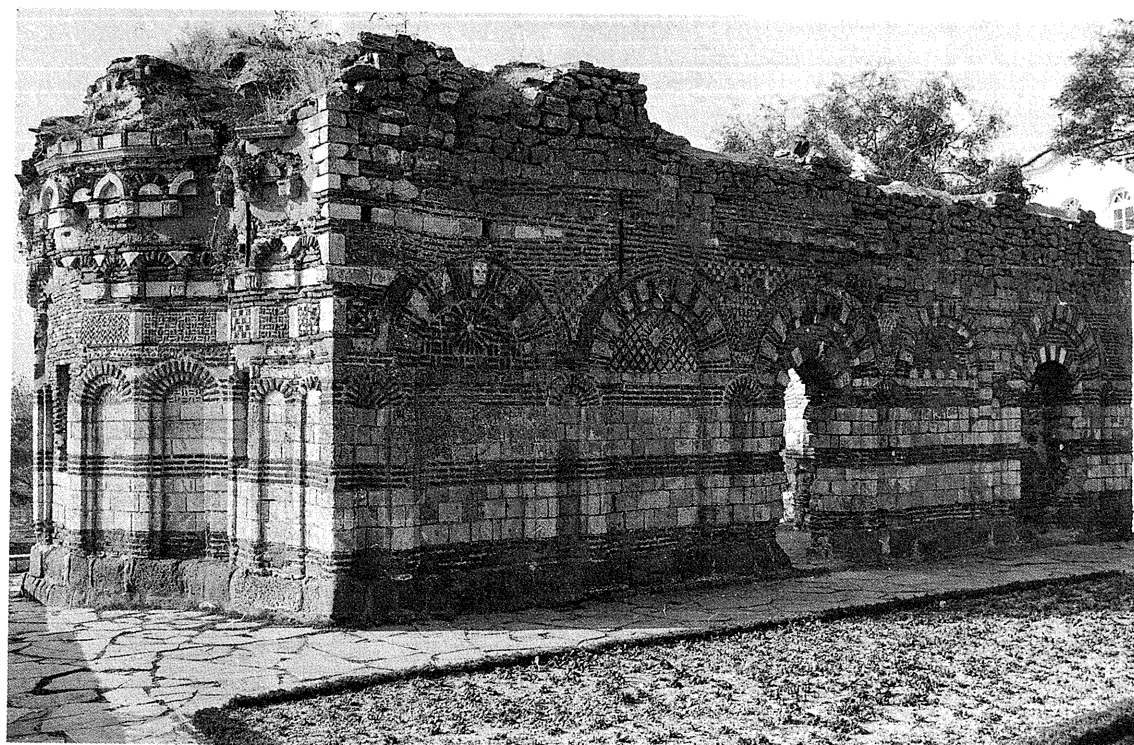


Рис. 7. Несебр. Церковь Иоанна Алитургитоса. Вид с северо-востока

нишей, профили ниш соединяются с обломами лопаток в единообразные пятичастные перспективные обрамления, переходящие в мощные концентрические арки завершения. Внутренняя плоскость, в которой прорезается окно, оказывается наиболее глубоко расположенной на фасаде, неожиданно узкой, несколько западающей - и это при том, что нижняя часть да и весь рукав креста в целом являются выступающими. Некоторая противоречивость увеличивается и тем, что окно в центре выглядит на фасаде наименее масштабным - и не потому, что оно реально чуть меньше, а скорее из-за отдаленности размещения и малого размера завершающей арки. В сложную игру форм и масштабов включается игра арочных завершений ниш и проемов по глубине - наибольшие по размерам смотрятся как расположенные ближе, обладающие повышенной способностью фиксации при зрительном восприятии, и наоборот.

над этим уровнем, в третьем ряду начинается конха центральной апсиды. Шестой пояс плинф завершает центральную апсиду и ниши на ней, с ним же связано завершение окон в рукавах креста, конха апсиды и ее кровля завершаются к седьмому поясу плинф. И лишь после этого, в уровне седьмого пояса плинф начинаются своды рукавов креста.

Рукава креста получают вытягнутые очертания, они необычайно высоко поднимаются над угловыми компартиментами. Рассмотрим сначала фасадные композиции в торцах рукавов креста. В верхней зоне поле стены почти совершенно вырезано двухуступчатой

Еще одно прихотливое нарушение тектонической и пластической целотности на фасадах памятника связано с особой формой ниш, очевиднее всего воспринимаемой в центре. Обычно в византийской архитектуре все уступы обрамления ниши начинаются с одного и того же уровня основания, поэтому всегда сохраняется ощущение общей опоры, тектонической однозначности форм. Здесь же нижняя

граница, уступ внутренней ниши или проема поднимается над уступом внешней, окружающей ниши, внутренняя ниша теряет опору, как бы повисает в вырезаемой поверхности поля. Поле центральной закомары идет глубже основной фасадной поверхности и теряет структурную связь с нею, превращается в заполняющий экран, что подчеркивается и диагональным ромбовидным орнаментом в люнете над окном. Подобное сочетание ниш, когда их основания тоже расположены уступами редко встречается в архитектуре Византии, я могу указать его лишь на двух храмах XI в. - то Учайяк и Чанликилиссе;[9] хотя оба они считаются связанными с искусством Константинополя, в последнем подобное употребление форм не встречается.

Заполняющий поле закомары диагональный ромбовидный орнамент достаточно распространен в X-XIII вв., его можно видеть на фасадах церкви Иоанна Предтечи в Несебре (X, может быть - и конец IX в.),[10] церкви Бессеребренников в Кастории (XI в.). Вплоть до XIV в. он почти всегда применяется в виде отдельных мотивов или поясов, в ранние столетия он обычно образуется двумя расположенными друг над другом зигзагами, лишь затем диагонально идущие линии соединяются, становятся образующими. В конце XIV в. распространяется заполнение люнет декоративных арок и закомар узором из светлых и темных квадратиков, распологаемых в шахматном порядке, которые очень часто выглядят как диагонально читаемые (южная церков Фетхие, Текфур Сарай и многие другие). Орнамент очень популярен и в памятниках моравской школы. Начиная с Лазарицы в Крушевце (1377-1378 гг.) на фасадах храмов мы находим и диагональные заполнения люнет арок и ниш.[11] В менее развитом виде, но еще раньше диагональные выкладки в полях ниш мы встречаем в Македонии (церковь Архангелов в Лесново, 1341 г., церковь монастыря Заум на Охридском озере, 1361 г. и др.). [12]

Орнаментальное поле средней закомары в керченском храме невелико, оно кажется зажатым многопрофильными обрамлениями, превращено в нишу. Ощущение некоторой сдавленности усиливается зрительным сужением рукавов креста в верхней зоне, ибо внизу их границы обозначаются мощными трехуступчатыми лопатками, а вверху внешние обломы отходят од общего движениа остальных, объединяемых арками.

Пят крупных уступов своеобразной центральной закомары не завершают, однако, фасад, над ними поднимается пологий шипец, связанный с устройством двускатной кровли. Внешние обломы трехуступчатых лопаток превращяются неожидано в углы рукавов креста, образуя как бы новую плоскость, пред которой выступает крупная арочная композиция фасада.

Сочетание арочного завершеня и двухскатного перекрытия встречается в архитектуре византийского мира неоднократно - та же церковь в Субала, церкви Богоматери в монастыре Осиос Лукас (X в.) и Панагии тон Халкеон в Салониках (1028 г.), церкви Македонии и Греции XI-XIV вв. При этом всегда вынос щипца и арки одинаков, лишь иногда арку перекрывает чуть выступающая полоса зубчиков, сверху которой кладутся чуть выступающие черепицы. В Керчи к необыкновенно сильному выступу завершающей арки, получающей самостоятельное черепичное покрытие, привела активная пластическая расчлененность фасада (трехуступчатые лопатки и общий выступ впред средней зоны).

Высокий подъем сводьов рукавов креста стал причиной еще нескольких редких соотношений. В торце восточного рукава прорезано окно, которое составило красивую тройную композицию с двумя фланкирующими его вогнутыми нишами. Окна над апсидами встречаются очень редко в купольных постройках, чаще - в не-купольных храмах (церковь Бессеребренников в Кастории и другие греческие памятники XI-XIII вв.). В XIV в. красивое тройное окно было сделано над совсем невысокой апсидой церкви Фетхие в Константинополе. В остальных случаях - в греческих памятниках или в новгородских храмах XIV в. окошки над апсидами очень невелики, часто - щелевидны.

О композиции западного рукава креста мало что можно сказать, ибо он переложен в XIX в. Он поднимался над сводом нартекса, вполне вероятно, что в его люнете существовало окно, соответствовавшее окну в торце восточного рукава. Оно могло быть и круглым, как это часто встречается в памятниках XIV в., и тогда сделанное в XIX в. и ныне существующее круглое окно было бы повторением прежде существовавшего.

Высокие рукава креста получили декорацию боковых стен - исключительный случай в архитектуре Византии: боковые стены разделены тремя высокими нишами, пересеченными поясами плинфы в основании и завершении. В эти пояса вписываются и ниши восточного торца, верхний образует необычную декоративную полосу над аркой закомар бокових фасадов.

Ниши на боковых стенах рукавов креста не встречаются в памятниках Византии, да в них почти никогда и нет в том потребности из-за весьма невысокого подъема рукавов креста по отношению к угловым компартиментам. Правда, восточные рукава креста константинопольских храмов конца XI - начала XII в. часто поднимаются очен отчетливо. Может быть, здес и существовала какая-либо декорация, но нам она до сих пор неизвестна. Высоко поднимаются восточные рукава креста в церквях Салоник конца XIII-XIV вв., но лишь в церкви Апостолов сделана попытка украшения стен рукава декоративной кладкой.

Однако уже в XI-XII вв. существовали развитые композиции, выступающие декоративные аркады на стенках рукавов креста больших грузинских кафедралов - Свети Цховели во Мцхета, Алаверди, Гелати. Может быть, память о таких архитектурных приемах Кавказа и живет в декорации керченской церкви, но здесь они реализованы с помощью константинопольских форм - полосатой кладкой и нишами.[13]

Ниши на боковых поверхностях рукавов креста не имеют ясно видимого основания и кажутся промежутками между лопатками, которые лишь вверху соединены арками. Вертикальности форм зрительно содействует отделение арочек ниш от пояса вставками белокаменных люнет. Верхняя полоса плинф теряет горизонтальную непрерывность из-за изменчивости своей ширины - в центре боковых фасадов она идет в четыре ряда плинфы и так переходит на углы рукавов креста, в поле ниш она состоит из трех рядов, а к широким двухуступчатым нишам восточного торца она подходит в пять рядов.

Следующая, восьмая полоса плинфы проходит в основании 16-гранного барабана, а девятая завершает его окна и ниши. Зрительное впечатление того, что

9. D. T. Rice, *Art of Byzantine Era*, New York 1963, 132-133; R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsvorth 1965, 282; S. Eyice, *La ruine byzantine dite "Uçayak" (Utsh-aiak) prés de Kirsehir en Anatolie centrale*, Cahiers archéologiques, XVIII (Paris 1968), 137-155.

10. А. Рашенов, *Месемврийски църкви*, София 1932, 89-93; М. П. Цапенко, *Архитектура Болгарии*, Москва 1953, 103.

11. А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Београд 1962, 182, 183, 196, 205 и др.

12. А. Дероко, *Указ. соч.*, 149-160.

13. Ниши на боковых стенах рукавов креста встречаются очень редко, но чрезвычайно распространены ниши на возвышающихся над кровлями базилик стены центральных нефов. Собственно, это самый распространеный, начиная от базилик Рима, Милана, Равены способ их оформления, связанный с прорезаемыми здесь же окнами, дающими свет центральным нефам. Вполне возможно, что подобное расчлевение знали базилики Херсонеса, и идея в керченском памятнике была заимствована из базиликальных образцов. Подобное, вероятно, случилось и в Грузии, где еще в X в. декоративные аркады применены на стенах (как вверху, так и внизу) базилики монастыря Отхта-Эклесиа: В. В. Беридзе, *Архитектура Тао-Кларджети*, Тбилиси 1981, табл. 10.

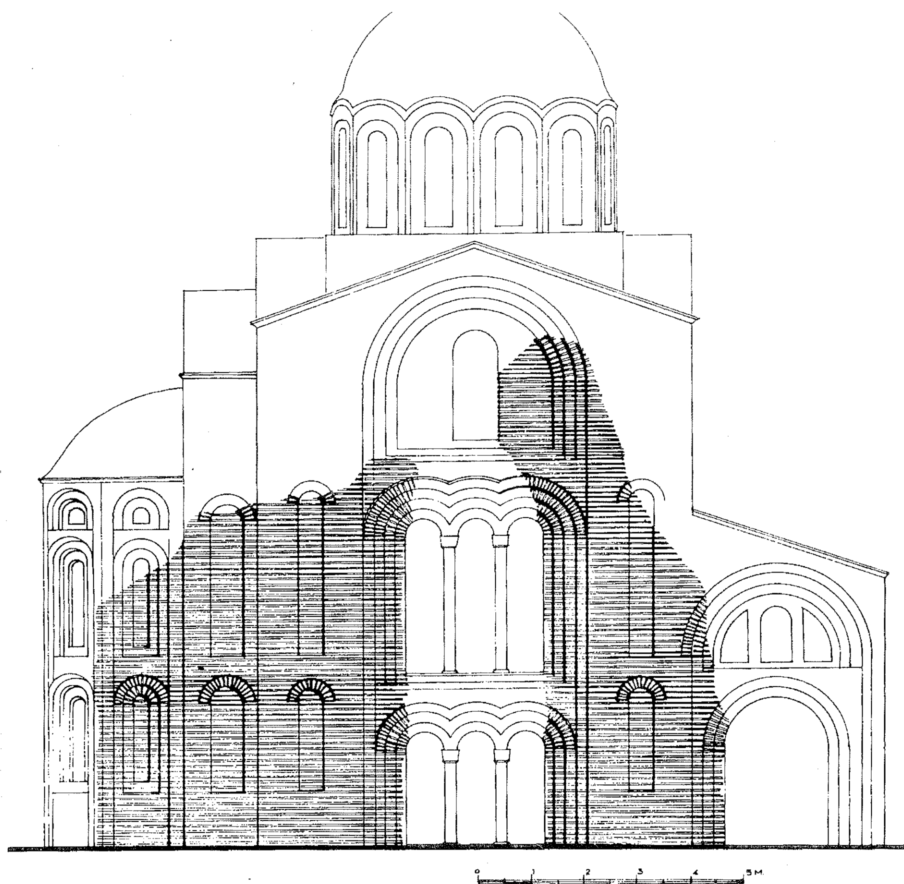


Рис. 8. Учайяк. Северный фасад церкви

высота храма определена девятью декоративными поясами плинфы, проведено до самого верха.

Чередование окон и вогнутых ниш на барабанах церквей встречается, хотя и не так часто в памятниках разных периодов: в X-XI вв. На Родосе - церкви Успения, Иоанна Предтечи; в XI в. в Спасо-Преображенском соборе Чернигова; в XIV и XV вв. в Мистре - Митрополия и Одигитрия, Евангелистрия и Пантанасса.[14]

Если обратить внимание на ритм всех декоративных поясов плинфы, то при строгой горизонтальности, параллельности и регулярности в двух измерениях они поражают разнообразием ритма глубинного движения и соединения с арками. Зодчий необыкновенно искусно пользуется, в пределах принятых соотношений, вариантными истолкованиями форм, извлекая из них дополнительные эстетические эффекты. В нижнем поясе плинф арочки начинаются над, или - от пояса плинф, конхи, как уже говорилось, сливаются с ним, а плоские ниши имеют белокаменные люнеты. В чертветом поясе арки идут от его нижней границы, в шестом арка окна чуть приподнята над поясом, как бы отвечая формам люнеты над собой. В восьмом ряду от четырех рядов плинф в нишах остается три, верхний ряд исчезает, удлиняя белокаменные люнеты арок ниш и сообщая формам большую вертикальность.

Проведенный анализ, как кажется, показывает преобладание в творческой задаче зодчего намерений формирования именно внешнего облика храма. При этом очень умело и целенаправленно используются конструктивные связи внутренней структуры, в которой создаются новые или используются редкие сочетания элементов - в пределах сохранения общего принципа крестово-купольной композиции, без его разрушения.

Интерьер здания есть результат этого процесса, вне которого невозможно понять вертикализм форм. Небольшое и прозрачное пространство храма поражает полным отсуствием характерного для византийского искусства вплоть до XIII в. широкого движения пространства и как бы осеняющего движения сводов, здесь не может идти речи о традиционном "висячем" характере композиции, развивающейся над храмом от среднего купольного балдахина, двухсоставность опор и большие промежуточные плоскости стен разрушают цельное восприятие самого балдахина.

Движение тонких и спокойно расставленних колонн динамизируется идущими над ними крестообразными столбами, выступ их лопаток невелик, он не делает форму грузной , а, наоборот, придает ей движение, увеличивая количество вертикалей. Уровню капителей колонн на лопатках стен соответствуют полочки-капители, но все они остаются декоративными, вертикальные формы проходят этот уровень в прежнем движении до второго ряда полочек-капителей, который идет значительно выше и служит началом всех малых арок. Над малыми арками возводятся крестовые своды угловых ячеек, после их завершения, в следующем ряду каменной кладки стен начинается конха центральной апсиды, и лишь после ее завершения определяется уровень расположения сводов рукавов креста. Весь промежуток между центральными сводами и малыми арками заполняют прямые стены рукавов креста, по ритмическому движению аналогичные столбам над колоннами.

Стены и столбы внутри выложены из кирпича и плинфы, плинфа собрана также по четыре ряда, но расположение полос лишено регулярности и их число значительно меньше. Арки и своды образованы чисто плинфяной кладкой. Угловые компартименты перекрыты крестовыми сводами, типичной формой для константинопольских памятников XI-XIV вв. Ряды плинф в распалубках этих сводов расположены перпендикулярно их оси. Подобные своды также глубоко традиционны для византийской архитектуры, особенно, опять-таки, столичной, восходят к позднеантичной традиции и встречаются во все эпохи, в том числе - и в поствизантийскую. Столь же древним и центральным, не периферийным, приемом является кладка конх апсид наклонными рядами, в палеологовское время мы видим ее в памятниках Несебра.[15]

На стенах апсид керченской церкви изнутри по сторонам окон устроены ниши, повторяющие размер, форму и ритм окон - по одной с каждой стороны от трех окон средней апсиды и по одной с каждой стороны единственного окна в малых апсидах. Аналогии этому приему можно указать только в памятниках Мистры - церковь Одигитрии (Бронтохейон), начало XIV в., и Пантанасса, 1428 г.

Три окна в центре боковых стен образуют единую пирамидальную группу, которая снаружи не воспринимается столь цельной из-за двухъярусности расчленения стен. Три расположенных подобным образом окна встречаются на памятниках Абхазии X в. (Лыхны, Мокви и др.), в еще более похожем виде они употребляются в конце XII - начале XIII в. на Кавказе (Кинцвиси, Тимотес-убани, Ахтала), во второй половине XII и во второй половине XIV - в Новгороде.

Широкое распространение на Кавказе и Причерноморье имеют тройные обломы центральных под-

14. G. Riefstahl, *Turkish Architekture in Southern Anatolia*, Cambridge 1931, fig. 105; А. И. Комеч, *Спасо-Преображенский собор в Чернигове*, Древнорусское искусство. Зарубежные связи, Москва 1975, 926; Ю. С. Асеев, *Спасокий собор у Чернiговi*, Київ 1959; M. Chatzidakis, *Mistra. Die mittelalterliche Stadt und die Burg*, Athen 1981.

15. Например - в церкви Пантократора, церкви Архангелов Михаила и Гавриила. См. А. Рашенов, *Указ. соч.*, 63, 103; М. П. Цапенко, *Указ. соч.*, 147-149.

пружных арок - многие памятники Армении и Грузии с VII в., церковь в Учайяке (XI в.), церковь Богородицы монастыря Осиос Лукас (X в.), памятники Абхазии X в. Для последних в сочетании с такими арками характерны и тонкие крестообразные столбы.[16]

Подведем итоги опосания церкви Иоанна Предтечи и попробуем суммировать материал с целью определения времени возникновения памятника и истоков его архитектуры. Прямых исторических данных для решения этой задачи не существует, отбор критериев связан лишь с самими архитектурными формами. Искаженность этих форм долгое время была причиной разнородности оценок и датировок. Теперь первоначальный облик памятника выявлен, и можно уточнить историко-архитектурные оценки.

Общий тип композиции четырехколонного храма с тройным делением арками боковых фасадов, с широким нартексом, чья арка (закомара) на боковых фасадах поднимается выше угловых частей наоса более всего похож на некоторые церкви Македонии середины XIV в., например - церковь Маркова монастыря (до 1346 г.). Необыкновенна высота Иоанно-Предтеченской церкви, только в XIV в. мы можем указать что-то близкое - это церкви Салоник и Грачаница (1315-1321 г.),[17] где преувеличенная высота обусловлена примыканием галерей. В керченской же церкви высотность яавляется целью чисто зрительной организации формы, не связанной ни с какими причинами утилитарного или конструктивного характера.

Предельная расчлененность фасадов, обилие декоративных элементов характерны лишь для эпохи Палеологов, система разделения нишами апсид более всего похожа на Константинополь XIV в. (церковь Иоанна Предтечи монастыря Липса, Фетхие и Кахрие Джами, южная церковь монастыря Липса, Текфур Сарай). Устройство ниш по низу стен находит устойчивые аналогии только с конца XIII в. - Константинополь, Червен, Несебр. Число граней апсид (5, 7, 5) кажется возможным для времени не ранее конца XI в., очень редкий прием - как бы лопатки на внешних гранях боковых апсид находит некоторую параллель на апсидах церквей монастыря Пантократора в Константинополе начала XII в.

Выдвинутость рукавов креста указывает на круг приемов архитектуры западного Причерноморья - Константинополь, Несебр, Греция, Македония, где он встречается с IX-X вв.; в Керчи, правда, форма значительно сложнее и активнее. Диагональная ромбовидная орнаментация в люнетах рукавов креста не стречается до середины XIV в.

Для разделения боковых поверхностей рукавов креста нишами единственными прообразами служат грузинские церкви X-XII вв., прием этот в Грузии живет и дальше, даже трансформируясь ближе к формам керченской церкви. В церкви в Греми (середина XVI в.) уже не скульптурные профили создают эту декорацию, а три ниши, как и в керченской церкви.

Лишь один композиционный прием церкви Иоанна Предтечи - выделение рукавов креста на боковых фасадах крупными лопатками - может быть датирован временем, начиная с X в. и позднее, все остальные известны лишь с XII в. и по преимуществу - в XII-XIV вв. В своей совокупности все указанные особенности архитектурной формы заставляют датировать церковь серединой XIV в.

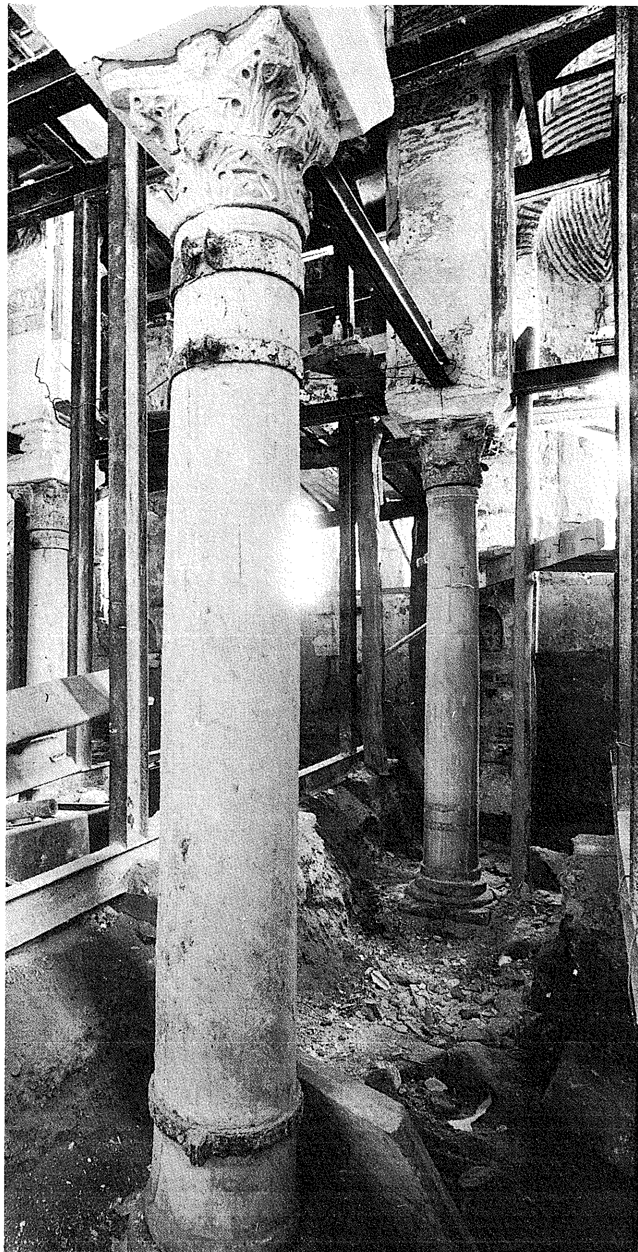


Рис. 9. Керчь. Церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи. Интерьер

Датировку можно подкрепить еще двумя аргументами, связанными с фрагментами фресковой живописи в интерьере храма и с данными археологических раскопок. Живопись церкви была датирована О. И. Домбровским началом XIV в.,[18] дата в целом принята в научной литературе, сейчас реставраторы и историки искусства считают более предпочтительной датировку серединой XIV в.[19] Вполне вероятно, что храм был построен и расписан в одно и то же время.

Сложнее обстоит дело с данными археологии. При раскопках около церкви Т. И. Макарова обнаружила слой строительства начала X в., а также слой остатков от больших строительных работ XIV в. Существующее здание Т. И. Макарова датировала началом X в., но затем она допустила возможность перестройки здания X в. в XIV в.[20]

Т. И. Макаровой вокруг церкви раскопано кладбище с погребениями, датированными X-XV столетиями. Существование церкви с X в. кажется несомненным. Есть и свидетельства существования церкви в первой половине XIV в. В ней, видимо, ночевал арабский путешественник Ибн-Батута около 1331 г.[21]

16. Л. Д. Рчеулишвили, *Купольная архитектура VIII-IX веков в Абхазии*, Тбилиси 1988.

17. Ch. Diehl, H. Saladin, M. Le Tourneau, *Les églises de Salonique*, Paris 1916; A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athens 1955; S. Ćurčić, *Gračanica. King Milutin's Church and its Place in Late Byzantine Architecture*, The Pennsylvania State University 1979.

18. О. И. Домбровский, *Фрески средневекового Крыма*, Киев 19-66, 6870.

19. Точка зрения Г. В. Попова.

20. Т. И. Макарова, *Средневековы- Корчев (по раскопкам 1968 г. в Керчи)*, Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях ИА АН СССР, 104 (Москва 1965), 70-76; она же, *Раскопки около церкви Иоанна Предтечи в Керчи*, Археологические открытия 1971 г. (Москва 1972), 376-377; В. В. Кропоткин, Т. И. Макарова, *Находка монеты князя Михаила в Корчеве*, Советская археология, No 2 (Москва 1973), 250; Т. И. Макарова, *Археологические данные для датировки церкви Иоанна Предтечи в Керчи*, Советская археология, No 4 (Москва 1982), 91-106.

21. Вот описание Ибн-Батутой своего посещения: "Я увидел церковь, направился к ней, застал в ней монаха и на одной из стен церкви увидел изображение мужчины арабского, в чалме, опоясанного мечом и с копьем в руке. Я сказал монаху: "Чье это изображение?" он ответил: "Это изображение пророка Али". Мы переночевали эту ночь в церкви и сварили себе кур, которые привезли с собою на корабле. "Затем путешественники пошли к кипчакам-христианам, взяли у них телегу и поехали в Кафу (Ю. Кулаковский, *Прошлое Тавриды*, Киев 1914, 108). Замечение об уходе к кипчакам-христианам заставляет задуматься о принадлежности церкви Иоанна-Предтечи в это время мусульманам и о ее использовании в качестве мечети. В любом случае речь идет о церкви, построенной до 1331 г., скорее всего - в X в. С нашей точки зрения речь идет о предшествущей современному зданию постройке.

22. В. Тизенгаузен, *Сборник материалов, относящихся к истории Золотой Орды*, т. I, Санкт Петербург 1884; А. Л. Якобсон, *Средневековый Херсонес*, 26-29; Х. Х. Зенкевич. Керчь в прошедшем, 25-30.

23. Ф. К. Брун, *Черноморье*, Одесса 1879, т. I, 281; т. 2, 323; Х. Х. Зенкевич, *Керчь в прошедшем*, 31; А. Л. Якобсон, *Средневековый Херсонес*, 38-40.

24. И. Б. Зеест, А. Л. Якобсон, *Раскопки Керчи в 1963 г.*, Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях ИА АН СССР, 104 (Москва 1965), 63-69.

25. Ф. К. Брун, Указ. соч., т. 2, 323; Ю. А. Кулаковский, *Прошлое Тавриды*, 105; относительно наименования Керченского пролива: J. Renilly, *Voyage en Crimée*, Paris 1803, 88; Секиринский, *Очерк истории Сурожа*, Симферополь 1954, карта.

Отнести существующее здание церкви к Х в. совершенно невозможно, не только по всей сумме его композиционных и художественных особенностей, но и почти по каждой из его форм в отдельности. В начале XII в. город разрушен половцами и пребывает в бедственном положении, усугубляемом в XIII в. монгольскими разорениями до самого конца столетия - в 129-899 гг. он был разорен ханом Ногаем.[22] Создание церкви в XII-XIII вв. кажется невозможным и не имеет никаких обоснований в материалах раскопок.

С XII в. на Черное море проникают генуэзцы, с 1165 г. им даны привилегии Мануилом I Комнином, с 1266 г. они основываются в Кафе. С 1318 г. под их властью Керчь, которой вначале правят зихийские князья, принимающие католичество, а затем города переходит в непосредственное управление генуэзцев. Город переживает расцвет с середины XIV в. до 1520 г., когда его захватывают турки.[23]

Видимо, строительство существующей церкви на месте обветшавшей древней надо связать с начавшейся в середине XIV в. эпохой благополучия города, ему и соответствует строительный слой XIV в. [24]

Выше были указаны достаточно многочисленные аналогии системе кладки стен церкви Иоанна Предтечи. Однако, при всей их близости, стены керченской церкви производят како-ето особое впечатление.

В памятниках Константинополя, Несебра, позже - моравской Сербии стены, несмотря на использование двух материалов, белого камня и плинфы, кажутся однородными, прежде всего - из-за широких и одинаковых слоев раствора как в рядах плинф, так и в рядах камня. Пронизавший стену и застывший раствор делает все элементы и ряды как бы плавающими (или застывшими) в общем массиве.В Керчи прослойки раствора в рядах камня очень узки и не препятствуют возникновению зрительного впечатления сплошной квадровой кладки без раствора, особенно в сравнении с толстыми лентами раствора между плинфами.

Рис. 10. Модель храма из Херсонеса. XIII в. Общий вид

Полосы камня становятся сплошными, монолитными. Их как бы разъединяют полосы плинфы, но эти последние с удивительной настойчивостью приравнены по ширине рядам каменной кладки. Поэтому впечатление одинаковости и равномерности всех рядов, цельности и общей "каменности" фасада сохраняется, а каждый пятый ряд становится как бы декоративной полосой, в которую инкрустированы красные ряды плинф.

И еще - мы уже отмечали самодоволеющий регулярный, декоративный ритм чередования материала в керченской церкви, по характеру от более присущ облицовке, а не основной кладке стен.

Подчеркнуто регулярный и нарядный характер чередования рядов камня и плинфы распространяется с последней четверти XIV в. в памятниках моравской школы (Лазарица в Крушевце, Каленич и др.). Первый раз этот прием появляется еще в 1327-1335 гг. в Дечанах, где он с несомненностью является результатом подражания итальянским памятникам XIII-XIV вв. В Дечанах и позднейших постройках светлые и темные полосы узки и обычно равны одному ряду камня, полосатая облицовка такого ритма часто встречается в Италии.

В керченской церкви широкие светлые полосы (4 ряда) и узкие темные (1 ряд) напоминают иные, также очень многочисленные итальянские прототипы. Очеь близкую облицовку имеют боковые фасады собора в Сиене, где узор создается плинтами белого и темнозеленного мрамора, причем, как и в Керчи, нижняя светлая полоса уже верхних (3 ряда). В итальянских памятниках подобные ленты выявляют стелющийся характер поверхности, которая переходит на крупные пилястры и не нарушается тонкими полуколоннами. Это как бы облицовка, поэтому ряды очень тщательно, плотно пригнаны друг к другу.

Трудно отделаться от ощущения, что характерная для Византии кладка церкви Иоанна Предтечи была прокорректирована приемами итальянской архитектуры, источник этого ощущения - в специфической выразительности самой архитектурной формы. Можно найти опору возникающему предположению и в исторических обстоятельствах. Известно, что в Керчи существовала римско-католичесая кафедра, которую в 1332 г. занял итальянец Франциск де Камарино и которая находилась при церкви Михаила Архангела.[25] Мы ничего не знаем об этой церкви, но ето было другое здание, нежели церковь Иоанна Предтечи - ибо фрески последней, созданные в середине XIV в., связаны с православной, византийской традицией. Церковь Михаила Архангела по значимости стала конкурировать с Иоанно-Предтеченской, итальянские моряки стали именовать керченский пролив то проливом св. Иоанна, то проливом св. Михаила. Видимо, церковь Михаила Архангела была построена в это время, и если ее фасады имели полосатую декорацию - то этим и могли вдохновиться строители Иоанно-Предтеченского храма. Вероятность ситуации увеличивается, если вспомнить, что в Генуе к началу XIV в. был закончен городской собор с полосатой декоративной кладкой фасадов.

Каковы бы ни были пути и возможности итальянских влияний, несомненно, что декоративный эффект кладки керченской церкви находится всецело в русле поисков середины XIV столетия и это значительно укрепляет уверенность в ее датировке.

Рис. 11. Сиена. Собор. Вид с юго-запада

Многие формы церкви Иоанна-Предтечи объединяют ее, как было показано выше, не только с архитектурой византийской столицы, но и с зодчеством различных других районов Причерноморья и Балкан. Вряд ли все эти традиции первый раз обединились при создании керченского храма, они, видимо, являются следами процессов предыдущего местного развития, предыдущих контактов отдельных школ и территорий. В этом плане очень интересна уже отмеченная в литературе близость плана керченской церкви к остаткам храма No 21 в Херсонесе, датируемой XIII в.[26] Общими являются тип храма с широким нартексом и, видимо, четырьмя колоннами, уступчатые лопатки на стенах, причем средние выступают на один облом больше, чем угловые; апсиды, правда, снаружи здесь проще, полуциркульные, но изнутри - сложнее, с заплечиками со стороны апсид.

Для поисков местных прообразов керченской церкви исключительный интерес представляет модель храма, найденная в 1933 г. при раскопках на юго-западе Крыма, в Эски-Кермене и опубликованная А. Л. Якобсоном. Он считал модель изображением храма классического типа вписанного креста, на четырех колоннах, и датировал ее XIII в.[27]

Одного взгляда на модель достаточно, чтобы признать ее композиционно очень близкой церкви Иоанна Предтечи. Необыкновенно вытянутые пропорции, выступ лопаток боковых фасадов, обрамляющих центральные прясла, максимальная расчлененность стен при структурном характере общего решения, даже прием вписывания в ниши ниш и проемов, скатное покрытие рукавов креста при четко выступающей арке декоративной закомары - все аналогично керченскому памятнику. По разбивке плана, профилям лопаток модель какже очень близка храму No 21 в Херсонесе.

Церковь Иоанна Предтечи, с одной стороны, кажется развитием подобного рода композиции, и она не могла бы предшествовать модели по времени (при всей условности сравнения). С другой стороны, есть более ранний памятник, XI в., удивительно похожий на модель - настолько, что с помощью модели можно было бы попробовать уточнить его несохранившиеся части. Речь идет об уже упоминавшейся церкви в Учайяке. Можно предположить общность архитектуры северо-западной части Малой Азии и Крыма еще в предшествующий период, думать о формировании крымской традиции в XI-XII вв., и ее продолжении в XIII -XIV вв.

Учайяк и Чанликилиссе являются памятниками, связанными с архитектурой Константинополя (очень показательны тройные композиции окон и ниш средних прясел). Связи памятников Крыма и Константинополя могли осуществляться через таких посредников. Учайяк - модель из Эски-Кермен - керченская церковь - эта линия дает возможность представить целое направление как самой митрополии, так и ее крымских земель, Херсонеса и Керчи. Возможность эта тем более драгоценна, что сохранившиеся до наших дней в Крыму постройки, датируемые X-XIV столетиями, являются достаточно примитивными, однонефными, чаще всего - не купольными, с плоскими стенами и двускатными покрытиями, они не дают никакого представления о более высокоразвитых течениях в архитектуре тех же столетий (церкви Феодосии, Старого Крыма, монастырь Сурп-Хач и др.).[28]

Однако, даже если за церковью Иоанна Предтечи можно предположить существование местной линии эволюции, общий упадок византийской традиции в Крыму начиная с XIII в., кажется несомненным. Керченская церковь для этой эпохи выглядит неожиданным, редкостным произведением очень развитого искусства. Техника кладки, расчленение нишами, четырехколонный тип, общаяа структурность связаны с центральными явлениями искусства эпохи Палеологов, я имею в виду Константинополь, Салоники, Несебр. Все это, вместе с остальными импульсами, собирается воедино творческой волей, стремящейся к созданию стройного, очень сложно расчлененного - в пределах как бы ясной тектонической схемы - здания. Если очевидно многообразие истоков архитектурных форм, из традиций и связей, то еще отчетливее воспринимается и редкая индивидуальность памятника, его поразительная "непохожесть".

При этом, быть может, не все здесь получилось безупречно, мы уже отмечали некоторую противоречивость организации форм - по ритму глубинного разделения фасадов, масштабной сопоставленности. Но удача целого несомненна, и даже неожиданные, с первого взгляда - неоправданные соотношения форм лишь увеличивают ощущение непредугадываемой сложности, некоторой маньеристичности памятника, в котором чисто конструктивные и технические приемы кажутся подчиненными маэстрии зрелищного, декоративного, чисто эстетического замысла.

Можно выразить глубокую благодарность реставраторам, открывшим нам этот, до 1970-х годов практически неведомый памятник и удивиться прозорливости тех ученых, которые уже раньше датировали его XIII-XIV вв. - Ю. С. Асеева, Н. П. Репникова.[29] Чтобы оценить степень преображения здания, я приведу слова ведущего специалиста по архитектуре Крыма, знавшего керченскую церковь с 1930-х гг. датировавшего ее, вслед за Н. И. Бруновым, VIII столетием - А. Л. Якобсона. Он, столь блестяще интерпретировавший модель из Эски-Кермен, после реставрации церкви Иоанна Предтечи говорил: "То, что я сейчас вижу - это XIV в., но этого не может быть, реставраторы это придумали".

Понимая всю внешнюю неожиданность превращения "гадкого утенка в прекрасного лебедя", необходимо отвести все подозрения от реставраторов. Предварительное натурное изучение памятника было проведено тщательно, обоснованость каждой формы при реставрации кажется неоповержимом.

Память о подобных храмах неожиданным образом дошла до нас в каменных надгробиях на кладбище Бахчисарая, датируемых 1920-ми гг. и опубликованных тем же А. Л. Якобсоном. Они упрощены членения фасадов не обозначены, но принадлежат к одному типу очень высоких крестовокупольных храмов с ясно очерченными рукавами креста, тремя апсидами; примечательно и окно над средней апсидой в торце восточного рукава креста.[30]

Дальнейшее изучение керченской церкви может дать нам ответы о формах ей предшествующей более ранней постройки, определить место алтарной преграды и престола в интерьере.[31] Существующее пока предположение об алтарной преграде по линии западных откосов восточных окон боковых фасадов кажется маловероятным, ибо в таком случаее проход между апсидами получает ширину всего лишь в 60 цм.

26. Ю. С. Асеев, *Архитектура Крыма*, в кн.: Всеобщая история архитектуры, т. 3, Москва-Ленинград 1966, 514.

27. А. Л. Яакобсон, *Модель храма из раскопок Эски-Кермен в Крыму и проблема нового архитектурного стиля в Византии*, Зограф, 8 (Београд 1977), 30-33.

28. *Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР*, т. 2, Киев 1985, 280-287, 326, 330-332 и др.).

29. См. указ. работы Ю. С. Асеева; XIII в. датировал церковь еще А. Л. Бертье- - Делегард - В. В. Латшев, *Заметки к христианским надписям из Крыма* (по собщениям А. Л. Бертье-Делагарда), Записки одесского общества истории и древностей, т. XX (Одеса 1897), 157-158, - а также Н. И. Репников, Архив ЛОИА, ф. 10, оп. 1, д. 3, с. 45.

30. А. Л. Якобсон, *Средневековыя Херсонес*, Материалы и исследования по археологии СССР, т. XVII (Москва-Ленинград 1953), рис.

31. В публикациях XIX - начала XX в. содержатся сведения о разновременных алтарных преградах и престолах, обнаруживаемых в церкви, но ни одно из них не связано с первоначальным устройством интерьера. - А. А. Авдеев, *Церковь св. Иоанна Предтечи*, 382-383; Гавриил, архиепископ, *Остатки христианских древностей*, 323; Протоколы реставрационных заседаний, 69-71. Археологические наблюдения изложены Т. И. Макаровой: *Отчет о раскопках в церкви Иоанна Предтечи в Керчи в 1980 г.*, Архив ИА АН СССР, Р-I, 7622, с. 8-9.

Предлагаемая читателю статья является лишь первой публикацией как бы заново открытого после реставрации памятника, многое еще будет утончено в дальнейшем. Но уже и сейчас ясно, что церковь Иоанна Предтечи открывает неведомую страницу не только местной, но и всей византийской архитектуры, позволяет увидеть новые связи и направления творческого развития искусства XI-XIV столетий, помогает глубже осознать интернациональность многих процессов и взаимодействие художественных школ отдельных регионов Причерноморья и Балкан.

ЦРКВА УСЕКОВАЊА ГЛАВЕ ЈОВАНА ПРЕТЕЧЕ У КЕРЧУ

А. И. Комеч

Црква Усековања главе св. Јована Претече у Керчу одавно је позната у руској науци. За проучавање цркве везана су имена Н. П. Кондакова, П. П. Покришкина, Н. И. Брунова, А. Л. Јакобсона и других. Међутим, веома различито је датована, стога што је њен изворни облик био јако измењен познијим преправкама и доградњама. Стање је битно промењено 1980. године, када је црква потпуно откривена и рестаурисана. Показало се да је реч о цркви која је саграђена по концепцији грчког уписаног крста са куполом на стубовима. Уз одговарајућу позновизантијску структуру, црква је особена по фасадама и наглашеној вертикалној компоненти у замисли целине. Јединствен је споменик у руској архитектури. Зидови су споља изграђени у наизменичним слојевима од по неколико редова камених тесаника и неколико редова опека. Посебно су развијени украсни лукови, у ритму који одговара унутрашњој структури грађевине. Уз оквирне аналогије у позновизантијској архитектури Цариграда, за цркву у Керчу блиска је аналогија Св. Јована Алитургитоса у Месемврији. Црква је настала средином XIV века, у које се време датују и остаци откривених фресака.

Значења архитектонских представа у дечанској сцени Евхаристије

Владимир Мако

UDK 75.052.049.033.2(497.11)"13"::72

Taking into consideration the eucharistic meaning of number six and the materialistic symbolics of number four, the author regards the architectural form on the left side of the composition of Eucharist in Dečani, *as the pictorial interpretation of the Christian community and the form on the right side as the community of sinners.*

У појединим ликовним представама српског средњовековног сликарства наилазимо на употребу симболичког језика који преко облика сликане архитектуре тежи да потпомогне основном тумачењу теолошке идеје у слици. На овај начин се надграђује композициона улога сликане архитектуре, која различитим пројекционим системима учествује у ликовном наглашавању идејног језгра слике,[1] те прелази у сложени симболички склоп који геометријским обликом и бројем исказује одређене духовне вредности већ шире назначене теолошком основом саме ликовне представе. У овом смислу је најречитији пример сликане архитектуре у сцени *Премудросѿ сазда себи Храм* у Грачаници, чију је симболику везану за седам приказаних стубова још С. Радојчић протумачио изворним библијским текстом.[2] Међутим, за целовитије поимање овакве улоге сликане архитектуре у српском средњовековном сликарству, од посебног је значаја дечанска сцена која илуструје свету тајну Евхаристије у циклусу о Божанској Премудрости[3] (црт. 1).

У овој композицији налазимо два архитектонска облика постављена са леве и десне стране Часне трпезе. Поред тога што су ове архитектонске представе по свом облику различите (лева је шестоугаоног облика, док је десна четвороугаоног), сликар их обележавањем левог, шестоугаоног облика крстом на врху одређеније раздваја, наглашавајући њихова могућа, међусобно другачија значења у склопу основне теме коју ова сцена тумачи. Пре свега се мора нагласити да ни једна од ове две архитектонске представе, ни по облику, ни по положају у односу на Часну трпезу, не може бити протумачена као приказ циборијума и поред свих његових симболичких вредности, како уопште, тако и у сликарству.[4] Самим тим, могућа значења ових архитекстонских приказа морамо тражити, пре свега, у повезаности са основним теолошким тумачењем евхаристије, и то преко њихових геометријских облика који се везују за одређени број, као елемент симболичког језика којим се исказује одређена идеја.[5] У томе нам посебно помаже, већ уочени мотив крста, који се налази на врху шестоугаоног архитектонског облика и који га, на тај начин, битно значењски одваја од четвороугаоног, који није посебним знаком ближе одређен. Ако бисмо овај шестоугаони архитектонски облик протумачили само појмом Цркве, сигурно је да не бисмо погрешили, али бисмо тиме дали уопштену, начелну одредницу, што не залази у суштину управо оваквог приказа. Овоме је основни разлог, што у сценама у којима одређени архитектонски облик са сигурношћу можемо тумачити представом Цркве, не наилазимо на употребу оваквог, сложеног геометријског облика (црт. 5). Самим тим можемо тврдити да ова архитектонска представа, која начелно има значење Цркве, поседује и прецизније одређење везано, пре свега, за идеју евхаристије.

Тумачењем по коме је "евхаристија преображени Христос, животодавни, али још увек људски, телесан..."[6] приближавамо се гледишту које за нас, у овом тренутку, може бити од велике важности. Како истиче Јован Дамаскин, Христова двојна природа се исказује и кроз шест парова супротстављених особина, и то као:

1) створена и нестворена,
2) смртна и бесмртна,
3) видљива и невидљива,
4) ограничена и бескрајна,
5) са Божанском вољом и људком вољом,
6) са божанским деловањем и људским деловањем, [7]

тако да, сагледавајући шестоугаони архитектонски облик у представи Евхаристије можемо јасно указати на идеју, која иначе увелико прожима византијске теолошке списе, о јединству Христовог тела и Цркве,[8] чија представа, у овом случају, добија своје пуно ликовно одређење. С друге стране, не можемо запоставити и посебно истицано тумачење евхаристије као "пасхалне мистерије у којој је наша огреховљена природа преображена у прослављену природу Новог Адама, Христа: ова прослављена људска природа је остварена у Телу Цркве".[9]

Пасхално значење евхаристије се, као и Христова двојна природа, може везати за симболику броја шест, јер је Христ ради спасења људског рода жртвован распећем у шести сат, шестог дана Пасхе, шестог еона као раздобља појављивања Новог Адама.[10]

На везу између симболике броја шест, исказане кроз архитонски облик, и теме евхаристије може да укаже и пример који је нешто старији од дечанског, а који се јавља у сцени *Свадба у Кани* у цркви Св. Никите

1. О композиционој улози сликане архитектуре, cf.: А. Стојаковић, *Архиѿекѿонски ѿросѿор у сликарсѿву средњовековне Србије*, Нови Сад 1970, 34, 35, 41, 64 sq. 122.

2. С. Радојчић, *О Трѿези ѿремудросѿи у срѿској књижевносѿи и умеѿносѿи од раноѓ* XIII *до раноѓ* XIV *века*, Одабрани чланци и студије. 1933-1978, Београд 1982, 227, 228.

3. О иконографији ове сцене, cf.: Б. Тодић, *Tradition et innovations dans le programme et l'iconographie des fresques de Dečani, in:* Дечани и византијска уметност средином SИВ. века, САНУ, Научни скупови, књ. 49, Одељење историјских наука, књ. 13, Приштина-Београд 1989, Београд 1989, 259.

4. J. Максимовић, *Коѿорски циборијиз XIV века и камена ѿласѿика суседних обласѿи*, САНУ, Посебна издања, књ. 345, Одељење друштвених наука, књ. 38, Београд 1961, 30 sq., 32 sq.; у сликарству, cf.: А. Стојаковић, *op. cit.*, 165.

5. Оваква тумачења су позната у византијским изворима, cf.: C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire. 312-1453*, Toronto - Buffalo - London 1972, 6, 13, 25, 59, 108.

6. Џ. Мајендорф, *Визанѿијско Боѓословље*, Крагујевац 1985, 248.

7. S. Jean Damascène, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, Sources Chrétiennes, No. 80, Paris 1961, 89.

8. G. W. H. Lampe, *A Patristic Greec Lexicon*, Oxford 1961, 430, 1365, 1367: σωματικῶς - у телесном облику, што се тумачи као човеково јединство са Христом у евхаристији.

9. Џ. Мајендорф, *op. cit.*, 251.

код Скопља (црт. 2). Евхаристичко заначење *Свадбе у Кани* истицали су бројни аутори,[11] тако да појава архитектонског облика са шест стубова у овој представи, сагледавајући га у односу према дечанском примеру, највероватније није случајна. У ову слику се уклапа и симболика шест врчева коју рани црквени оци тумаче кроз идеју о шестом еону као временском раздобљу у коме се јавља Нови Адам.[12]

Из свега овога јасно произлази да би шестоугаони архитектонски облик у дечанској представи Евхаристије могао да се тумачи као тело Христово које је жртвом преображено у Тело Цркве, као заједнице хришћана, заједнице у Новом Адаму. Насупрот томе, затворени четвороугаони архитектонски облик би могао да се тумачи као заједница оних који нису у хришћанској вери, а којима се арханђели обраћају нудећи им, преко свете тајне причешћа, хлебом и вином, спасење и нови живот. У оваквом сагледавању ове архитектонске представе помажу нам облици сликане архитектуре који се јављају у српском средњовековном сликарству, а који се односе на архитектонске приказе у сценама *Истеривање трговаца из Храма* у католикону Хиландара и у Грачаници, које су по облику веома сличне дечанском примеру (црт. 3 и 4). Иначе су архитектонски облици са четири стуба (а који нису представе циборијума) непосредно везани за поједине представе које описују догађаје у којима значајну улогу врше јеврејски свештеници, као у Грачаници (црт. 7 и 8) или у Старом Нагоричину (црт. 9). Занимљиво је да у сценама у којима Христ подучава у синагоги овакви облици нису представљени (црт. 6). У том смислу се ови сликани архитектонски облици, било да су четвороугаони, било са четири стуба, не могу у потпуности везати за идеју о синагоги као старозаветном храму. С обзиром на њихов положај у слици којим су тесно везани за трговце или фарисеје, они се, вероватније, могу односити на заједницу грешника, што је и у дечанском примеру наглашено правцем у којем су арханђели окренути. Појава ових архитектонских облика очигледно се мора тумачити кроз идеју која исказује одређено несавршенство (за разлику од шестоугаоног облика који одражава идеју космичког савршенства),[13] што би се могло једино везати за значење материјалног принципа са негативним предзнаком, као супротности духовном и прочишћеном.[14]

Имајући у виду ширу појаву геометријских облика симболичке вредности у сликарству православног средњовековља крајем XIII и нарочито почетком XIV века,[15] не можемо наведене примере, са њиховим могућим значењима, посматрати као изузетке који немају блиске везе са догађајима у ликовном стварању свога времена. Ове представе чине само један у низу сличних начина изражавања, који нам помажу да спознамо свеколике могућности, за сликарство особеног, симболичког језика као и његове потенцијалне појавне облике. С друге стране, сложеност обликовања једне овакве представе кроз спајање облика сликане архитектуре, символичког значења броја и геометријског облика, говори и о учености сликара као и о духовној атмосфери у којој су ова ликовна дела настала.

10. H. Meyer - R. Suntrop, *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, München 1987; 455 sq., 457; Mt. 27:45; Lk. 23:42.

11. C. Cecchelli, *Mater Christi*, III, Roma MCMLIIII, 295; Cullmann, *Les Sacréments dans l'évangile johannique*, Urchristentum und Gottesdienst, Zürich 1950, 36 sq.; K. L. Schmidt, *Der johanneische Charakter der Erzahlung vom Hochzeitswunder in Kana*, Beiträge zur Kirchengeschichte, 1921, 22 sq.; P. Underwood, *Kariye Djami*, 1, Bollingen Series LXX, New York 1966, 118.

12. H. Meyer - R. Suntrop, *op. cit.*, 460.

13. Ibidem, 455; G. W. H. Lampe, *op. cit.*, 489.

14. H. Meyer - R. Suntrop, *op. cit.*, 332; G. W. H. Lampe, *op. cit.*, 1390 sq.

15. О широј појави геометријских облика у источнохришћанском сликарству, cf.: В. Мако, *Геометријски облици нимбова и мандорли у средњовековној уметности Византије, Србије, Русије и Бугарске*, Зограф, 21 (Београд 1990), 41-60.

сл. 4. Истеривање трговаца из храма, детаљ архитектонске представе, Грачаница

сл. 5. "Петре, ти си камен", детаљ архитектонске представе, Грачаница

Examples of architectural forms in the scene of Eucharist in Dečani, can be included into the practice of applying geometrical shapes with symbolic meaning in Orthodox medieval painting by the end of the 13th century and especially by the beginning of the 14th century.

Different in their geometry, these forms most likely also express the opposit meaning of presentation of communities, both Christian and non-Christian.

Hexagonal shape as the symbol of Christ's nature, which is, according to John Damascene, expressed trough six pairs of contradictory characteristics, also bears a paschal meaning, considering that Christ was crusified in the sixth hour of the sixth day of Pascha; this form can also express the idea of arrival of New Adam in the sixth eon. Therefore, the hexagonal form of architectural presentation in the composition of Eucharist in Dečani, with a cross on the top, can be interpreted as the Body of the Church, as the fraternity of Christians, the community in New Adam.

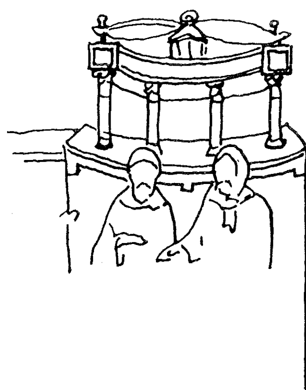
The enclosed tetragonal architectural shape can be explained as presentation of community of those that are not within Christ and are addressed by the archangels offering them, trough the holy secret of Communion with bread and wine, salvation and a new life. The appearance of similar architectural forms in the scene with Pharisees and merchants, a community of sinners, may be regarded as a support of such explanation.

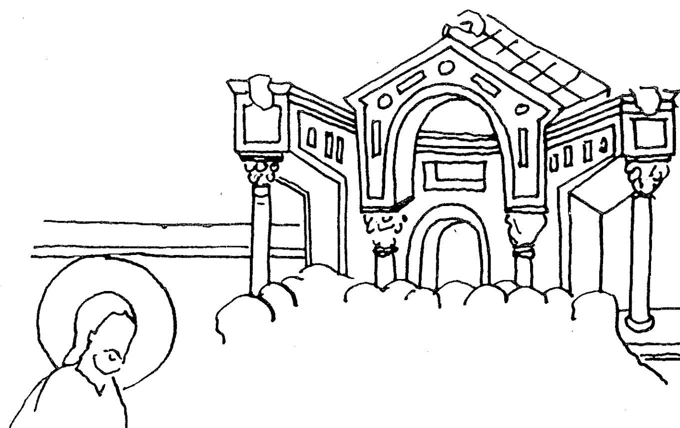
THE MEANING OF DEPICTION OF THE ARCHITECTONIC FORMS IN TH SCENE OF EUCHARIST AT DEČANI

Vladimir Mako

сл. 7. Христ̄ пред Аном, дет̄аљ архит̄ект̄онске предст̄аве, Грачаница

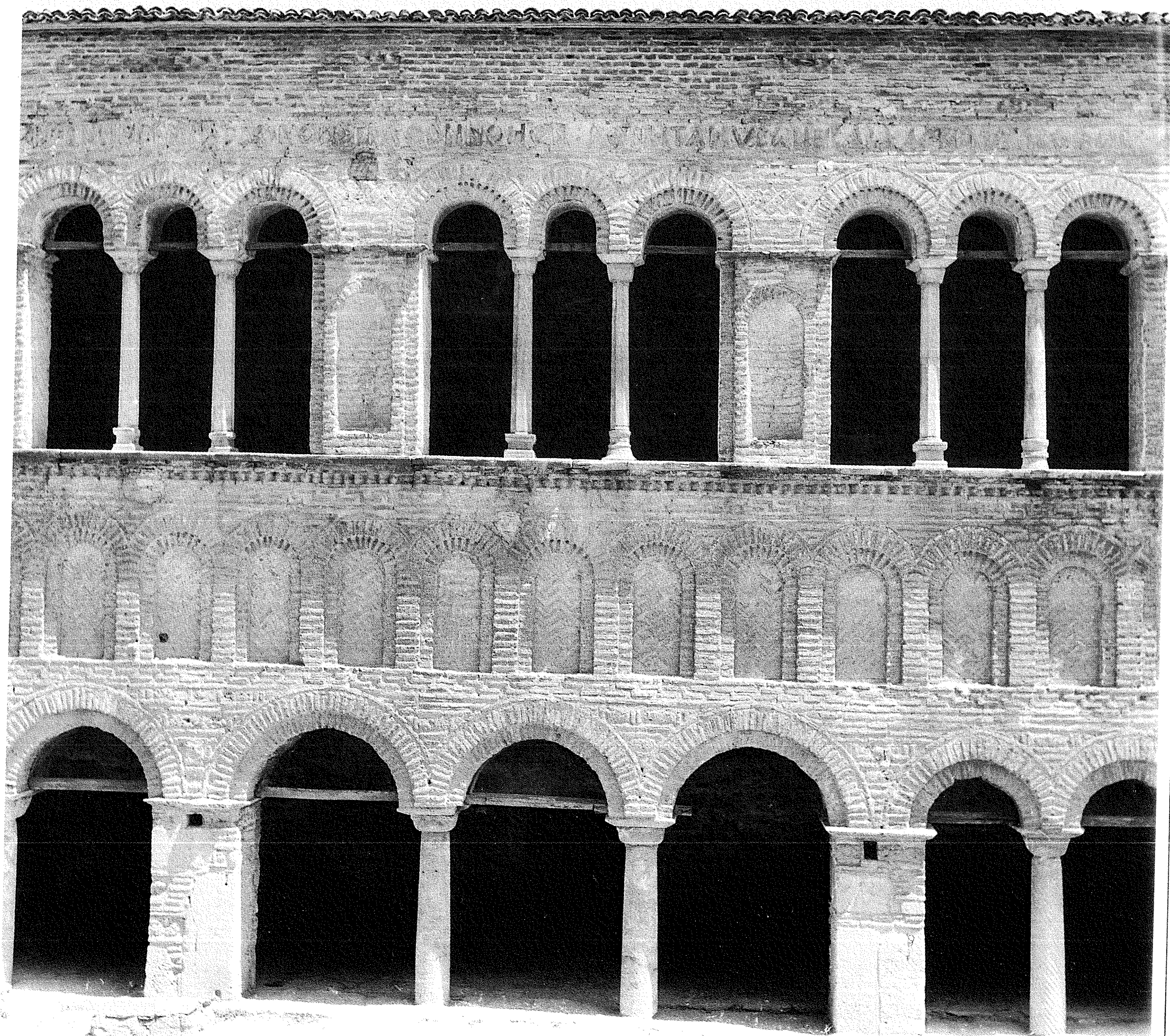
сл. 6. Христ̄ подучава у синаг̄ог̄и, дет̄аљ архит̄ект̄онске предст̄аве, Дечани





сл. 8. Јеврејски свешт̄еници, дет̄аљ архит̄ект̄онске предст̄аве, Грачаница

сл. 9. Христ̄ пред Кајафом, дет̄аљ архит̄ект̄онске предст̄аве, Св. Ђорђе, Ст̄аро Наг̄оричино



Unknown Inscriptions of 14th C. Serbian Rulers in the Church of St. Sophia, Ohrid

Nikolai Ovcharov

UDK 930.27.930.27(497.17)=81

The graffito inscriptions found on the columns in Gregory Gallery of St. Sophia, Ohrid, show that this gallery has been used as a scriptorium and a chancellery of the archbishop and governors of Ohrid. Incised inscriptions are regarded to be scribe's practice. Those of Andrea Gropa, the town governor, of tsar Uroš, *of the Grand Chelnik Manko or* Kraljević *Marko and of certain Pavel are dated to the period between 1365 and 1371.*

The graffito-drawings and inscriptions belong to a still scantily explored field of Mediaeval History. Neglecting them is unconvincing though, for they contain a lot of indeed valuable information. Now these records come up as one of the few fields of new knowledge compared to almost completely exhausted traditional historical sources.

So durung the last several years an investigation of the phenomenal graffito-drawings and inscriptions collection of the church of St. Sophia in Ohrid has been carried out. The graffiti are concentrated mainly in the Gregorian Gallery subjoined from the West to the Church in 1313-1314. The mural paintings on the second floor of the Gallery were made later, in 1355-1371. Upon these paintings a great number of drawings and inscriptions were incised. The examination of the opulent graffito material has resulted in the conclusion that in 14th C. the head scriptorium of Ohrid worked there.[1]

Along with its service as a scriptorium the same room was obviously used as a chancellery of the archbishops and governors of Ohrid. For that the graffito inscriptions in particular come in witness. Their entire exploration is still ahead, but nevertheless some of the results are clear. First of all the attention should be drawn to the monograms of Andrea Gropa, incised into the wall-paintings. They represent scribes' practices made before attaching the formal ruler's signature to the due documents. The year of the paintings sets even the time of these practises - after 1371.[2]

In February 1991 we began the investigations of the graffiti incised on the columns of the Gregorian Gallery (Fig. 1). The determination of their date is more difficult task for the architectural details used for the construction of this additional building have been transferred from some other parts of the Church. Because of that a certain number of drawings are to be found today turned upside down - indicating clearly they had been incised before the construction of the Gallery. However some of the inscriptions relate to real persons from 14th C. history. Noteworthy are the

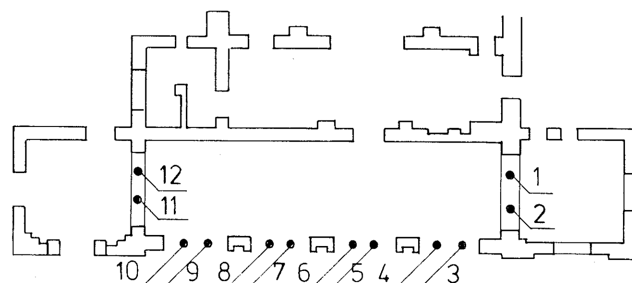


Fig. 1. St. Sophia in Ohrid, Gregorian Gallery (places of inscribed graffiti on the columns)

references of the Archbishops of Ohrid, to begin with Archbishop Nicholas. As is well-known he was a confidant of Tsar Stefan Dušan and participated in his crowning in Skopie in the year 1346.[3] With the present paper we will dwell upon some substantial graffito-inscriptions concernig the Rulers of the time after Tsar Dušan's decease in 1356.

1. A Double Monogram of Andrea Gropa

Located on column No 5. The monogram is composed of two parts (fig. 2) including the proper and family names respectively. Its first part is 0,034 m high, and the

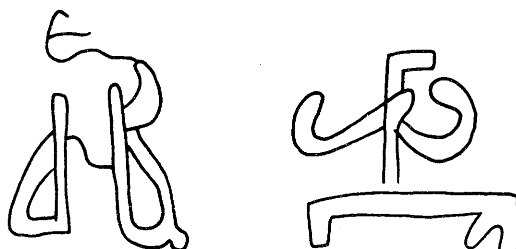


Fig. 2. *A double monogram of Andrea Gropa*

second - 0,026 m. The characters are broadly stylized and double outlined except for **Н** and **Є**, standing in the first name.

1. Н. Овчаров, *Рисунките-графити от Охрид и историята на Балканите през XIV в.*, Охрид 1992 (*in print*).

2. N. Ovcharov, *A Newly Discovered Signature-Monogram of Zhoupan Andrea Gropa from Ohrid*, Macedoniae Acta Archaeologica, 12 (in print).

3. Ц. Грозданов, *Охридското зидно сликарство од* XIV *век*, Охрид 1980, 14-15. To these interesting signatures concerning the administration of the Ohrid Archbishopric we will devote later a special research.

Both parts refer to full pseudo-monograms which consist of all letters of a name. The usual design is composed of the name´s initial - a grapheme, to which all the rest of the letters are attached. The pseudo-monograms mould from two characters and the first of them is required to be the initial of the name. These two main characters can be arranged in different positions in relation to each other - side by side or one on the top of the other, and all the rest letters fit into them.[4]

Both variants for composing pseudo-monograms were used for the monograms here discussed. The main characters in the first name are **a** and **д**. They stay symmetrically to each other and are bound up by **н**. At the same time the right vertical stroke of **н** is a part of **д** as well as of **ρ**. **Ρ**, on its part proceeds fairly to **є**, carried high up above. The scribe has found even a place for **a** in the right lower corner of **д**. So the name is clearly deciphered **андрєа**.

The family name main letters are **г** and **п**, arranged one on the top of the other. **Ρ** and **ω** are fitted downwards into the vertical stroke of **г**, and **a** stays at the right corner of **п**. The name is thus well set up **гρωпа**.

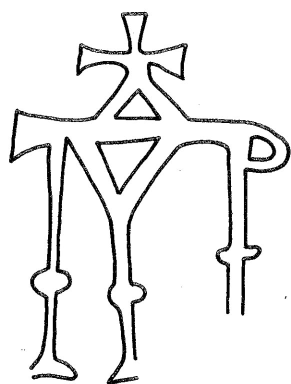


Fig. 3. A monogram on a vessel

The graph of the double monogram characters is representative to 14th C. writing. The fine-hand stylization and skilful arrangement of the detached elements impress deeply. **a** and **ρ** (in the family name) are ingeniously rendered like small rotund ledges of the main characters. A similar way of interpretation of **ρ** is to be seen in some 14th C. Byzantine monograms lying on Sgrafito-ceramic vessels (Fig. 3).[5] The exceptional ligature connecting **н** and **д** in the first name is also very peculiar. It is usually very hard for **д** to be combined with any other letter and if there are such cases it acquires a threecornered form. This is the way the ligature was constructed in the word **радн** from a 14th C. inscription from Turnovgrad Patriarchal´s Palace (Fig. 4).[6]

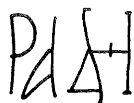


Fig. 4. The inscription from Turnovgrad

Apart from the above commented newly discovered scribes´ exercises over the Gregorian Gallery wall-paintings the name of Andrea Gropa is familiar from two other inscriptions, dated to the years 1378 and 1379, and from the legends upon his coins.[7] In the 1378 inscription from the Church of Old St. Clement in Ohrid for **гρωпа** stays a monogram identical to those from the Church of St. Sophia. It should be mentioned that the short-and-broad composed monogram located on the column looks particularly close to that from this inscription in contrast to the longish

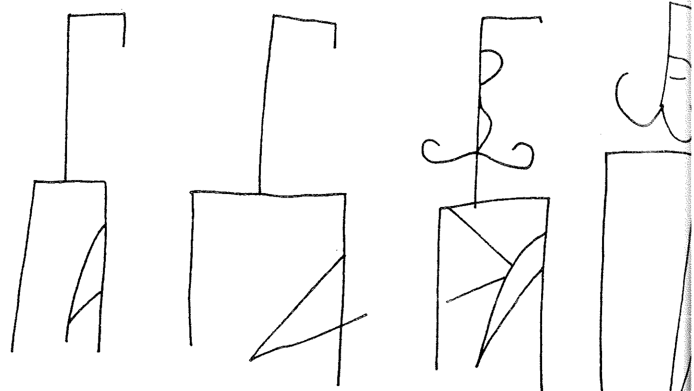


Fig. 5. Monograms of Gropa

monograms over the wall-paintings (Fig. 5). And here it is for the first time found a monogram for the Christian name of the man.

2. A Signature of Tsar Uroš

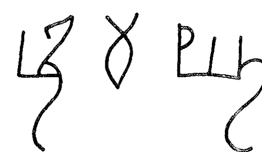


Fig. 6. *A signature of Tsar Uroš*

Located on column No 4. It is composed of two parts (fig 6), the first being a monogram of the ruler´s title and the second - the ruler´s name. The monogram is 0,019m high, and the rest of the characters range from 0,009 to 0,018 m.

The Tsar´s title is rendered by a complicated triple ligature. The main character is **ц** and its rigt side interweaves with **ρ** and **ь** : **цρь**. In Bulgaria and Serbia for the Tsar´s title usually stays a monogram, and its main characters are **ц** and **ρ**. Hardly ever **ь** appears at the end of the word.[8] The monogram we are discussing now creates an impression of elegance which the distinguished line of **ρ** much conduces to.

The name of the Tsar is written out in full, and **ω** is only missing. Thus the whole text reads: **ц(а)ρь 8ρ(ω)шь**.

It is beyound any doubt that it concerns the son of Stefan Dušan, Tsar Uroš (1356-1371). The use of **8ρωшь** as a family and as a Christian name of this ruler can be followed through the whole span of 14th C. Some close analogies are to be found in the signatures of King Milutin under the charters of 1302 and 1307. The initial is featured **8** or with a combination **оѵ**. The moulding of **ь** as a refined flourish coming from the low right corner of **ш** is also peculiar.[9] From among Tsar Uroš´s charters signatures we would specify the one under the chrysobull, given to the Great Lavra of St. Athanasios the Athonite in the year 1361 (fig. 7). His name there is written out **8ρωшь** by using the same kind of ligature between **ш** and **ρ** as it is on the column of the Church of St. Sophia in Ohrid.

Fig. 7. The signature of Tsar Uroš on a chrysobull (1361)

The same abbreviated formula is also used in monumental art of painting of that time - for instance in the Monastery of Dečani and in the Church of St. Demetrios in Old Serbia (at the time of the former case mentioned Uroš was still a king). Just in the same manner the ruler was titled

4. D. Bogdan, *Paleografia romăno-slavă*, Bucuresti 1978, 271-273.

5. А. Кузев, *Средновековна сграфито-керамика от XIV в. с монограми от Варна*, Известия на Народния музей - Варна, X (1974), Plate I, No 15.

6. А. Попов, *Царевград Търнов*, IV. *Средновековни надписи, монограми, букви и знаци от Търновската "Велика Лавра"*, София 1984. No 118.

7. И. Иванов, *Български старини в Македония, Софиц* 1970, 39, 42; Н. Мушмов, *Античните монети на Балканския полуостров и монетите на българските царе*, София 1912, 503; В. Битракова-Грозданова, *Прилог кон Охридската ковница од XIV век*, Историја, 1 (1971) 201-206.

8. А. Попов, *Монограми на Българските царе* (XIII-XIV в.), in: Българско Средновековие, София 1980, 175.

9. В. Мошин, *Палеографски албум на јужнословенското кирилско писмо*, Скопје 1966, 71, 72, 75.

also in certain epitaphs and marginalias.[10] But as facts stand another supposition seems to be more probable.

Stefan Dušan and his son Uroš, as all of the other Ortodox rulers issued two main kinds of deeds - chrysobulls and προσταγμοι. While the former had a formal legislative force, the latter bore the character of an administrative order. Chrysobulls were written upon long scrolls, golden seals attached by and undersigned with the ruller's full title. In contrast to them προσταγμοι were of a laconic and concrete substance, upon smaller sheets of ordinary paper and attached by wax seals. One of the most peculiar differences of these two kinds of deeds lay in the manner of signature. Until 1348 προσταγμοί issued by Stefan Dušan bore his abbreviated signature and μηνολογεία (the denotation of the month and indiction). After the seizure of the region of Serres the Tsar adopted the Byzantine imperial tradition according to wich under προσταγμοι lay only μηνολογεία.[11]

It schould be now noted that all the 14th C. round in the other Orthodox states but Byzantium προσταγμοί kept on being signed by an abbreviated signature. The adoption of the Byzantine practices by the Chancellery of Stefan Dušan manifested the Serbia's grown up might and claims. With the proceeding decline of that might during Tsar Uroš's time the strict Byzantine rules were gradually abandoned. There appeared again the abbreviated signatures, staying even under chrysobulls. Numerous προσταγμοί can be cited for their abbreviated manner of signature. During the early period under these deeds issued by the Chancellery of Dušan lay: **стєфань краль**. By 1361 Uroš also reverted to such a way of signing. Under the Serbian reading of the charter bestowed on the Great Lavra of St. Athanasios the Athonite there lay again the abbreviated signature: **стєфань оурошь цр**. Some other independent rulers set up in the territory of the dissolving Serbian Kingdom signed their documents in the same manner - for instance despot Uglješa.[12]

3. *A Signature of the Grand Chelnik Manko or of Marko Kraljević*

Located on column No 5. The signature (fig. 8) consists of two words topped by a common mark of abbreviation - title. Another title is drawn above the second word. Clear are to be seen letters put on top of the first part of the signature - and of the second part **в**, **л** and **є**. Its total height, the major title included, is 0,037 m. The graffito as it appears now allows two ways of reading both which we examine in the succeeding lines.

Fig. 8. A signature of the Grand Chelnik Manko or of Marko Kraljević

The first part of the signature may read: **манкѡ**. If this is the case then we devide the second part into two words, both abbreviated: **чк** and **вєл**. When filled out they may come to: **ч(єлни)к(ь) вєл(икь)**. Thus the whole signature reads **манкѡ чєлникь вєликь**.

For this way of reading we refer also to the fact that a chelnik with the same name is an established historical personality. We have in mind Chelnik Manko, mentioned in his wife's - Marina Struja - epitaph, from the year 1371, located in the Church of Presentation of the Blessed Virgin, in Prizren.[13] There are certain reasons for assuming that Chelnik Manko participated within the retinue to the heir of Vukašin, the "Young King" Marko, in 1371, when the latter appointed the raising and painting of the church.[14]

In terms of mediaeval ephigraphy and paleography such a manner of scribing words the signature consists of, is allowed. During the 14th C. several modes for abbreviating words were applied: omiting certain letters, mainly the vowels, refusing the end of the word, reducing the word to its initial only, putting occasionally certain letters at the top of the word.[15] Apparently in the case now discussed two of these modes might have been applied: omiting some letters and refusing the end of the word. Similar abbreviation of rulers' title have been evidenced for the period. So for instance upon certain coins of Andrea Gropa **в** and **ж** were to be read - the initials of his title, Grand Zhoupan.[16]

Chelnik or Grand Chelnik was a military title included in the Serbian aristocratic hierarchy, considered to be a correspondent to the Byzantine title of Grand Domestic.[17] As might be observed in the inscription of Jovan Oliver from the Monastery of Lesnovo (1341-1347), this title preceded the nobler Grand Servant, Grand Voivoda and Grand Sebastocrator. There were certain other Chelnici and Grand Chelnici also well-known from 14th C. events - Radič Postupović, Musa, Dimitur, Miloš Popović. Quite of interest is the epitaph of Grand Chelnik Dimitur from 1359, found in the Monastery of Banja (fig. 9). In the inscription the title is unfolded in whole but as far as the graphic of the characters is considered a certain resemblance to the signature in comment is to be observed. Of special importance is the ligature between **ч** and **є** for its similarity to the ligature between **ч** and **к**, applied in the Church of St. Sophia.[18]

Fig. 9. The epitaph of the Grand Chelnik Dimitur, Monastery of Banja

The graffito we are looking now at might have yet another way of reading. If we assume that the third letter of the first word is not **н** but **р** - under the investigation of the inscription it turned out to be quite feasible - then this word stands for another name: **маркѡ**. In the second word **к** strikes for its size and evolved form. Presuming that if it is the initial and main character - grapheme of the word, then by a circular reading it turns out to **к(ра)лєв(и)ч(ь)**.

10. Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, Београд 1988, No 122, 137, 4943, 9891.

11. А. Соловјев, В. Мошин, *Грчке повеље српских владара*, Београд 1936, p. LXIX-LXXX.

12. Ibid, p. CLXXXII, CXII-CXIV; p. 5, 21, 27, 206-207, 283

13. М. Ивановић, *Натпис са надгробне плоче монахиње Марине из 1371 године*, Зборник за ликовне уметности, 10 (Нови Сад 1974), 335-342; В. Јовановић, *Археолошка истраживања средњовековних споменика и налазишта на Косову*, Зборник округлог стола о научном истраживању Косова, Београд 1988, 36.

14. С. Ненадовић, *Архитектура цркве младог краља Марка (?) у Призрену*, Зборник за ликовне уметности, 15 (Нови Сад 1979), 290-301.

15. Л. Черепнин, *Русская палеография*, Москва 1956, 244-245.

16. Б. Сариа, *Из нумизматичке збирке Народног Музеја у Београду*, Старинар, 3 (Београд 1924-1925), 84.

17. К. Јиречек, *Историја Срба*, III, Београд 1923, 26-27.

18. Р. Михаљчић, *Крај српског царства*, Београд 1975, 35, 36, 82; Љ. Стојановић, op. cit., No 113, 72, 2779.

Such a design was quite possible for 14th C. writing. At composing monograms often a back-letter was moved on frontwards usually by tacking on to the vertikal strokes of the grapheme.[19] The unrepresentative abbreviation of the king´s title by missing the main consonant letter **ρ** might also be account for. Upon a set of coins issued by King Vukašin his title was reduced to **каль**.[20] But the keenest point of this case is the probability of reading the title of **кралевичь**, i. e. heir to the throne. Within the Serbian rulers´ entitle system the term of "Young King" was well known denotating the crown prince. So were Dragutin, Dušan and Uroš up to their fathers´ decease. As a young king Marko was also noted down in the building-inscription located in the above mentioned Church of Presentation of the Blessed Virgin in Prizren (fig. 10). In his publication of this inscription M. Ivanović suggested an interesting hypothesis. The author came to the idea that alredy in the sixties of the 14th C. Marko was a celebrated person in the courts of Uroš and Vukašin. Even then he was known under the title of Kralevich. The denomination Kralevich under wich the folktales and people know him now descended probably from the real time of Marko, from the time when he was indeed a Kralevich and a "Young King".[21]

Fig. 10. The inscription of "Young King" Marko in Prizren

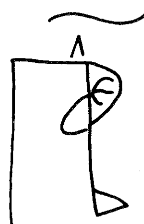


Fig. 11. A monogram of Pavel

Until now this hypothesis was not proved true despite all sound suppositions in favour of its reliability. In 1370 Marko had to give in marriage to Katharina of the Croatian family Šubić. However Pope Urban V did not give a licence for this wedlock of an Orthodox and a Roman-Catholic. In his letter from 8.IV.1370. to the King of Hungary and to the Ban of Bosnia Tvrtko he termed Marko in a rather peculiar manner: *filio magnifici viris Rassie scismatico*. This notion should correspond directly to Son of a King and Kralevich.[22]

Some other titles are known which specific character exhibits possible formation of the word **кралевичь**. The minor feudal lords of Serbia were entitled Vlastelichichi, which should mean literarlly Son of a minor lord - vlastel.[23] Of special importance is an inscription of 1366-1371 from the Monastery of Chilandary on the Mount Athos. It notifies of the decease of the infant son of Despot Uglješa, Marko´s uncle. The heir is referred to as a **деспотовикь**.[24]

Now the attention should be drawn to linguistics wich is quite important for the second way of reading the inscription here advanced. In the 14th C. Serbian language in most cases the family names and the above given type of words ended in **-кь** but not in **-чь**. Even as early as ancient times the old Slavonic language showed a trend toward palatalization - hard back-palatal consonants passed into soft sibilant. In this manner **к** proseeded to **ч**.[25] Apparently the process of palatalization in Bulgarian language was more developed[26] and yet in the Serbian monuments from the second half of the 14th C. cases in point are also to be found. The names of **братичь**, **драгичь** are known from an inscription from the year 1393. In a marginal note from the year 1420 **кнезь радичь**, the son of the Bosnian ruler Radoe, is mentioned. After the 14th C. similar cases became more frequent, particularly in the territory of Macedonia.[27] So we regard the advent of the ending **-чь** in the name in comment as completely possible and regular.

Certain folk songs concerning the times before 1371, when Marko formally became a king call him a Master of Ohrid and Kostur.[28] That probably accounts for the presence of his signature in the scriptorium of the Church of St. Sophia. According to the Byzantine practice the Emperor alone possessed the right to sign papers by a μηνολογεία. His eventual co-regnant Emperor as well as all the Rulers of lower rank - Bulgarian and Serbian Tsar-s and Kings, Despots, etc. had to use abbreviated signatures. When in 1272 Michael VIII Palaeologus took his son Andronicus for co-regnant Emperor, he allowed him to sign by a reduced signature and unambiguous enjoined him from signing by a μηνολογεία only.[29] The inscription from Prizren makes it evident that immediately before his father´s decease Marko was also a co-regnant King, i. e."Young King". And being exactly in such a position he was able to raise churches and sign deeds.

4. A Monogram of Pavel

Located on column No 5. Its height is up to 0,028 m, the represented title included (fig. 11). It is a full monogram with a main character of **п**, and the rest of the letters arranged around its right vertical stroke and on the top of it. We do not know yet a concrete person by the name of Pavel, but its position on the column and its style allied to the other already described monograms impress deeply.

A Historical Interpretation Attempt

The all above considered Rulers´ signatures do not show any direct evidence for being interrelated. However it should be rendered an account of their chronological propinquity. Uroš was a King between the years 1356 and 1371, and Marko - a "Young King" between 1365 (earliest) and 1371. Chelnik Manko came forward once in the year 1371. Andrea Gropa was mentioned as a Zhoupan consecutively in 1378 and 1379, and it is known for certain that by 1380 he gowerned no longer Ohrid.[30] We will begin now with the very probable and curious interconnection between the reign of Uroš and the rule of Kralevich Marko.

In the times of Stefan Dušan the Serbian Kingdom already consisted of very many semi-independent provinces, subjected to the Ruler by a vasselage. Despite certain territorial losses the outset of Uroš´s reign did not drive to grave decentralization of the domination. That happened later, towards the early sixties by the consolidation of the provinces masters. At first they subdued the weaker among them and later on independently opposed to the central government. Up to the year 1363 the mightiest man in

19. А. Кузев, op. cit., Pl. I, No 15; А. Попов, *Монограми на Българските царе*, 175; *Средновековният Червен*, I, София 1985, fig. 17.

20. Н. Мушмов, op. cit., 500-501, Pl. LXVIII.

21. М. Ивановић, *Натпис младог краља Марка са цркве Св. Недеље у Призрену*, Зограф, 2 (Београд 1967), 21.

22. Л. Мирковић, *Мрњавчевићи*, Старинар, 3 (Београд 1924-1925), 27.

23. К. Јиречек, *op. cit.*, 73.

24. Љ. Стојановић, *op. cit.*, 138.

25. Г. Хабургаев, *Старославянский язык*, Москва 1974, 143 pass.

26. The family names ending in - **-чь** are very uncommon in the Bulgarian language. The unusual name of **даннчь** stands in an unpublished inscription from the second half of the 14th C., found during the excavations of Veliki Preslav.

27. Љ. Стојановић, op. cit., No 178, 213, 230; И. Иванов, *op. cit.*, 82, 155, 156, 166, 154.

28. Л. Мирковић, *op. cit.* 27.

29. А. Соловјев, В. Мошин, *op. cit.*, LXXXII.

30. Ц. Грозданов, *op. cit.*, 20.

Serbian courtyard was Voislav Voinović. At that very same time though much arose both Mrnjavčević brothers, Vukašin and Uglješa. It seems that at the beginning Uglješa was more powerful, being a Grand Voivoda. To him belongs a deed issued in 1358, worked out in a rather primitive manner but already bearing a claim on resemblance to a King's πρόσταγμα.[31]

The administrative career of the second brother is comparatively well known.[32] In a Psalter from 1350 he is denoted as a Zhoupan of Prilep, but according to some other data available he was also a Chelnik. About the year 1360 Vukašin became a Despot and at the same time a sponsor at Tsar Uroš's wedding. His power became even stronger after the death of Voislav Voinović, and in 1365 he was oficially declared King of Serbia and co-regnant Ruler to Uroš. At first the terms of vasselage between them were held on but yet towards 1368-1369 Vukašin consolidated his independence of the central domination. Besides Macedonia his Kingdom also spread all over the Northern lands and the towns of Prizren, most likely Priština and Novo Brdo. By the year of 1370 the state of Vukašin had already disposal of a regularized administrative system. The same process took place also in the Despotism of Uglješa in the region of Serres. It is established that at that time all these newly set up states had courts of their own. There duties were initiated such as προτοβεστιάριος, formerly reserved by the supreme reign alone.[33]

An odd enough situation was to be observed in Ohrid. Until 1365 over there ruled Sebastocrator Branko Mladenović. Notwithstanding the ever falling of King's domination away the Suzerainty of Uroš was still maintained. His name standing for an autocrat is mentioned in the κτητωρ inscriptions in the Monastery of Zaum and in the northern annexes of the Church of St. Theotokos Peribleptos.[34] After the decease of Branko Mladenović his sons Grgur, Vuk and Roman suddenly left Ohrid. That circumstance coincided chronologically with the crowning Vukašin King of Serbia. It was already suggested that the sons' of Branko quit from Ohrid was not accidentally but in a close coherence with Vukašin's promotion.[35]

It is not known yet who governed Ohrid from 1365 till 1378 when Andrea Gropa is notified to be an independent ruler there. However it is doubtless that at least during the first half of the period the town was included within the territory of Vukašin's state.

Yet entirely obscure is the very likely relationship between Tsar Uroš and "Young King" Marko. We have already alluded to the political activities accomplished by Marko before his coronation in 1371. Even as a very young man, in 1361, he joined an important diplomatic mission to Dubrovnik. Later as a heir to the crown Marko participated in diplomatic activities held in the years 1366 and 1371, when shortly up to his father's death he conducted negotiations with the Balšić family concerning a campaign against Nikola Altomanović.[36] So considering the above quoted folk legends it is not in the least precluded Young King's ruling Ohrid after the leaving of the sons of Branko. It would come natural next to the enhanced significance of the Heir-to-the-Throne title launched by Stefan Dušan. At his own time the Heir to the Throne Uroš was formally a master of the Old Serbian Country while the Tsar ruled over the newly conquered "Greek lands".[37]

It seems that in despite of the growing cold relationship between Vukašin Royalty and Tsar Uroš they still maintained a certain vesselage. Up to the year 1365 Marko often was around Tsar Uroš's court and occasionally represented him to some missions being his envoy. A very significant but unfortunately rather perplexed inscription sheds some light on these complicated connections. It tells about a renovation of a monastery near Skopie appointed by Marko and coming to be under the patronage of King Vukašin, Queen Elena and their sons - among them Marko alone is notified as a King. Unexpectedly at the end of the inscription stands that this was in the days of the pious Tsar Stefan and the devout King Marko, in the year 1345 at that.[38]

Obviously the date is wrong for in the year 1345 there was neither Serbian Kingdom nor yet Vukašin and Marko were Kings. But if we consent though that the inscription was compiled later and that it goes on not for Stefan Dušan but for Stefan Uroš then the picture emerging out of it is highly interesting. There is enough room for Tsar Uroš and for Kings Vukašin and Marko. Most probably the inscription was composed during the independent reing of Marko but in the days Uroš was still alive. At the same time it should be supposed that the renovation of the monastery has been opened by Vukašin. All that could happen but in the early autumn of 1371. Then Vukašin had been already perished in the battle of Marica, Marko was a King and Uroš was not yet deceased.

We dwell on this case for most probably it reflects the formal vasselage between the Kings of Prilep and the Tsar of Serbia. They all evidently kept up certain official contacts on the grounds of the still existing fabric of hierarchy of the Serbian Kingdom. That was needed, at the least, to demonstrate the legitimacy of the Vukašin Royal family who has obtained his rule from Tsar Uroš. Undoubtedly these contacts have been carried out personally as well as through a formal correspondence. Here is a good reason for all these rulers' formal signatures to land upon the columns of the scriptorium of the Church of St. Sophia in Ohrid. But before we examine that curious opportunity we will try to find the place of Andrea Gropa as well.

It is supposed that the disintegration of the Kingdom of Prilep began right after the year 1371. In 1371-1372 Prince Lazar, Nikola Altomanović and the Balšić family seized Prizren, Priština and Novo Brdo. The Dragaš, on their part, conquered the Struma valley. Skopie and Ohrid are considered to drop out of the Kingdom comparatively later - towards the year 1377. R. Mihaljčić sought accounts for this substantial circumstance in the idea that the governor of the town of Ohrid, Andrea Gropa, being of long standing a vassal to King Vukašin, at first held on to loyalty to his son.[39]

Now we have to refer to the famous epitaph of the nobleman Ostoja Rajaković standing in the Church of St. Theotokos Peribleptos (1379).[40] He is described there as a kinsman of King Marko and a son-in-law of Zhoupan Gropa. Obviously even after Ohrid had dropped out from the direct regal domination, the vassalage was held on to a certain - at least to a passive obedience - extent. In the

31. Р. Михаљчић, op. cit., 37-40, 81-82.

32. *Ibidem*, 80 pass.; Л. Мирковић, op. cit., 15 pass.; С. Новаковић, *Срби и Турци* XIV *и* XV *века*, Београд 1893, 144.

33. Р. Михаљчић, *op. cit.*, 234-235.

34. Ц. Грозданов, *op. cit.*, 14-15.

35. *Ibidem*, 17; Г. Суботић - С. Кисас, *Надгробни натписи Јелене, сестре деспота Јована Угљеше*, ЗРВИ, XVI (Београд 1975), 177.

36. М. Ивановић, *Натпис младог краља...*, 20-21.

37. Р. Михаљчић, *op. cit.*, 16.

38. И. Иванов, *op. cit.*, 118

39. Р. Михаљчић, *op. cit.*, 170.

40. И. Иванов, *op. cit.*, 39.

Serbian Kingdom and its formations a tradition was founded according wich the detached feudal lords fastened the relations, existing between them, by kinship ties.[41] Actually this kinship conformed to the constituted hierarchy. The inscription of Ostoja Rajaković points to such a relation between King Marko and Andrea Gropa. So the possibility of Ostoja Rajaković being a kinsman of King Marko should not be hence excluded exactly since he was Gropa's son-in-law, i. e. the relationship between the King and Andrea Gropa has been much closer.

Andrea Gropa descended from an old family of Arbanash origin, that had possessed vast lands North-West of Ohrid Lake as far back as the second half of the 13th C. It is not yet known when he joined the Serbian hierarchy. It is noteworthy though that his title is missing in his numerous monograms already identified in the scriptorium of the Church of St. Sophia. At the same time the names of all the other personages mentioned there are attended by their titles. On the other hand after he had seceded from the Kingdom, becoming independent, Andrea Gropa never ever failed to note he was a Zhoupan or Grand Zhoupan.

All these circumstances put us in mind that at the time Gropa's monograms have been inscribed, he still was not a Zhoupan but a mere substitute in Ohrid. Being a subordinate governor, Andrea Gropa probably was by title a κεφάλιος of the town. And the liaison between κεφάλιος and zhoupan titles in the structure of the Serbian governing is already well made clear.[42]

The possibility of the third here discussed signature pertaining to the Grand Chelnik Manko is not ever so great but yet not to be excluded. Until 14th C. the prerogative of conduct the official correspondence belonged mainly to the Rulers - Emperors, Tsars and Kings. As the consolidation of the provincial masters grew the minor feudal lords - vlasteli and vlastelichichi - commenced also to issue charters and προσταγμοί. It may be cited for instance the bestowal charter issued by Chelnik Svetoslav.[43] As far as the monogram of Pavel is concerned any specification is rather difficult for the person is not yet identified.

Now is the time to dwell closely upon the opportunities which prompted the Rulers' signatures and monograms to be scribed on the church columns. As we have already written down above, the Gregorian Gallery upper floor was set apart for a scriptorium and chancellery. All the drawings and inscriptions available suggest that some skilled miniature painters and scribes have worked there. We would refer to another graffito-inscription located on column No 5 (fig. 12). It is in a very bad condition now and because of that is not yet deciphered to the full. Anyway it goes again about the well familiar Archbishop Nicholas. It is very important to note that inscription comes to be the only one written in Slavonic language among all other discovered to date involving archbishops. Its last two lines read clearly; after the name the inscription ends with: ... **и подписа мих(аиль).**

Obviously we have to do in this case with a certain Archbishop's document wich has been signed by his logothete Michael. All the rest of the inscriptions lying on the columns which concern priests' as well as secular rulers' signatures are composed only by a name and title. We have all good reasons to suppose these signatures to be result of mere exercises of the scriptorium clerks made before the actual signing the deeds.

Προσταγμοί and chrysobulls issued by the Slav rulers were never signed with their own hand. That was done for them by logothetes and deacs (a clerk-scribe in a minor feudal lord's scriptorium) who actually composed the very documents. All the 14th C. long the scribes from the Bulgarian, Serbian and Romanian chancelleries have complicated rulers' signatures calligraphicaly often at that turning to monograms.[44] Alongside with the document content the signatures stood to manifest all the ruler's might and prestige.[45]

Rather curious was the condition of the Serbian Kingdom. After Stefan Dušan's decease chancelleries sprang up within any particular ruler's courtyard. Thus it is established the chancellery of the Branković was one of a very good organization. The head-scribes in state rulers' chancelleries had the rank of logothetes and those belonging to minor provincial governors - the rank of deacs. They all were on a very good payment and had a high social standing.[46]

Before actually writing out a deed a frame of reference was prepared which had to be confirmed by the ruler himself or some of his confidants. Besides the very writing out deeds the logothetes had some other also important duties - they stood for a deed authenticity, signed and sealed the documents. There we can cite a lot of curious cases: At the end of a deed issued by Dušan in the year 1334 it is noted that Logothete Tsotsan himself has signed and sealed it. The προσταγμα of Patriarch Nicodemus from the year 1420 closes with: "Wrote, signed and sealed Logothete Theodore". The ending of another deed of Dušan attests to how much important this kind of duty was - it is recorded there that Logothete Djurdje das written down and endorsed with his own hand.[47] As it is clear to be seen the applied formulae are identical to that from the graffito-inscription of Archbishop Nicholas. And furthermore it is beyound any doubt that exactly the logothetes were those who affixed the ruler's signature under the document.

In 14th C. chancelleries moved on together with the court . The deeds of Stefan Dušan were written out at different places - near Skopie, at Morava, Drim, Rasin etc. The same practice was carried also within King Vukašin's court. In 1370, in the castle at Brod near Skopie his logothete Bratislav composed a charter to confirm all privileges given to Dubrovnik. Among other things the King's son, Marko, is also mentioned there.[48]

And finally transcripts were often prepared for the rulers' deeds. There can be cited certain προσταγμοί of

Fig. 12. The inscription signed by (logothete?) Michael

41. Г. Суботић - С. Кисас, *op. cit.*, 174.

42. Љ. Максимовић, *Порески систем у грчким областима српског царства*, ЗРВИ, XVII (Београд 1976), 108.

43. Д. Ангелов, *Аграрните отношения в Северна и Средна Македония през XIV в.*, София 1958, 36.

44. М. Ласкарис, *Ватопедската грамота на цар Иван Асен*, Български старини, 11 (София 1930), 13-14; M. Laskaris, *Influences dans la diplomatique bulgare, serbe et slavoroumaine,* Byzantinoslavica, III (Prague 1930), 505.

45. F. Dölger, *Die Keiserurkunde der Byzantiner als Ausdruck ihrer politischen Auschauungen*, Historische Zeitschrift V, 159 (1939), 229.

46. С. Станојевић, *Студије о српској дипломатици*, Београд 1955, 16.

47. Ibidem, 107, 241-243.

48. К. Јиречек, *Српски цар Урош, краљ Вукашин и Дубровчани*, Зборник Константина Јиречека, I, Београд 1959, 371.

Stefan Dušan, Stefan Lazarević etc. including a special ordinance for documents to be copied out and deposited into archives. In the year 1356 Logothete Dobroslav copied in Serres a chrysobull of Uroš under his order.[49]

All here commented cases display the course through which the rulers' signatures have appeared upon the Gregorian Gallery columns. Undoubtedly within the scriptorium functioned also the chancellery of the archbishops of Ohrid. The numerous found signatures of Andrea Gropa suggests that there was as well the place the Ohrid governors' documents were made out. On the same grounds it can be explained the possible signature of the "Young King" Marko, too. Alongside the disintegration of the central domination the minor feudal lords even to the Chelnik set in issuing documents.

It is rather more complicated to account for the signature of Tsar Uroš. There is no direct record established yet for any stay of him in Ohrid, nevertheless Iv. Snegarov in his day presumed that he displayed the same respect for Ohrid Archbichopric just as his father did. Now it is well known that the Tsar has frequented the palace in Prilep and Monastery of Treskavats.[50] Thus emerges the possibility the signature exercise to have been made for a document written out just within the scriptorium. We should think though that this case concerns more probably a transcript of a certain received deed, later on deposited into the archives of Ohrid Archbishopric.

So if our supposition the third inscription stands for a signature of Marko Kraljević is right then an interesting hypothesis can be worked out for the fabric of hierarchy in the Serbian Kingdom in its last years. Then most likely all the signatures and monograms were inscribed between the years 1365 and 1371. Even at that time the terms of vassalage were stil maintained to a certain extent. The supreme suzerain was the Tsar and underneath came King Vukašin. The Young King Marko with all his crown-prince's lands held the third rank. And down below followed Andrea Gropa - the town governor who became afterwards an independent Zhoupan. That was nothing less than a vassalage, a structure quite unpeculiar to the most other centralized states within the Byzantine community. The succeeding stage was a complete fall of the Kingdom to separate independent provinces.

49. С. Станојевић, *op. cit.*, 132-133. 178-179.

50. И. Снегаров, *История на Охридската архиепископия*, I. София 1924, 328-329.

НЕПОЗНАТИ НАТПИСИ СРПСКИХ ВЛАДАРА И ГОСПОДАРА XIV ВЕКА У ЦРКВИ СВ. СОФИЈЕ У ОХРИДУ

Николај Овчаров

У чланку се публикују до сада незапажени записи урезани у стубове галерије Григоријеве припрате у охридској цркви Св. Софије (црт. 1).

1. Монограм Андрије Гропе, касније жупана (црт. 2)
2. Сигнатура цара Уроша (црт. 6).
3. Сигнатура великог челника Манка или Краљевића Марка (црт. 8); разрешење лигатура доноси два могућа читања.
4. Монограм извесног Павла (црт. 11).

После извршене епиграфске анализе записа, појединачно, аутор је приступио историјској анализи. Спрат Григоријеве галерије, један је од закључака, служио је као скрипторијум али и као канцеларија архиепископије и владалаца Охрида. О томе сведоче бројни угребани записи, који представљају вежбе писара непосредно пре њиховог исписивања у самим писаним документима. Аутор је изабрао да публикује и урезани запис Михаила, вероватно логотета, писан словенским писмом у време охридског архиепископа Николе (црт. 12).

Записи Андрије Гропе показују да је то било место где су прављени документи за управитеље Охрида. На исти начин објашњава се и појава записа "младог краља" Марка или челника Манка који је, као нижи поданик, у време раслојавања централне власти могао издавати своја документа. Сигнатура цара Уроша теже је објашњива, јер нема непосредних података о његовом боравку у Охриду; зна се да је цар посећивао Прилеп и манастир Трескавац. Могућно је да сигнатура представља вежбу писареву за потпис у ту писаном документу, можда препису неке повеље касније похрањене у архивима Охридске архиепископије.

Уколико је разрешење једног од публикованих записа као сигнатуре Краљевића Марка тачно, сви записи били су исписани, закључио је аутор, између 1365. и 1371. године.

Fig. 1. La Descente aux Limbes. Icône russe. Fin du XIV e siècle. Moscou, Galerie Tretiakov

Une icône de la *Descente aux Limbes* d'une rare iconographie

Engelina Smirnova

UDK 75.051.046.3.033.2(47)"13"

The main characteristic of the icon of "Anastasis", kept in the Tretyakov Gallery in Moscow, from the second half of the 14th century, are the angels transfixing demons. Inscriptions imply that the angels personify virtues and the demons vices. Conceptual background of this icon probably lies in the writings of John Cassian the Roman, Nilus Sinaites and especially in the Ladder by John Climacus, extremely popular in Russia by the end of the 14th and the beginning of the 15th century. Program of the icon was probably formed in Moscow, among the followers of St. Sergiy of Radonezh.

Les thèmes de la perfection spirutuelle, de la vie monastique, des vertus monacales ont acquis une importance particulière dans la culture du monde ortodoxe de la deuxième moitié du XIVe siècle, après la consecration de la doctrine de saint Grégoire Palamas. Ceci a eu une profonde incidence sur l'iconographie: apparition de variantes nouvelles dans cette sphère, d'accents nouveaux dans des schèmas déjà connus.[1] A. Kartsonis nous a montré, d'après les oeuvres de l'art byzantin depuis son origine jusqu'aux XIe-XIIe siècles, que l'iconographie de la "Descente aux Limbes" a incarné des idées importantes de telle ou telle époque.[2] Dans cet article nous voudrions attirer l'attention sur une icône russe de la fin du XIVe siècle dont l'iconographie reflète des conceptions de la période tardo-paléologue.

La "Descente aux Limbes" (Galerie Tretiakov, Moscou)[3] était l'icône principale de l'église de la Résurrection de la petite ville de Kolomna, près de Moscou. Cette ville a joué un grand rôle dans la vie politique et culturelle de la principauté de Moscou pendant la deuxième moitié du XIVe siècle. On y a construit des églises en pierre, décorées par de peintres de Moscou. L'édifice originaire de l'église de la Résurrection a disparu, on ignore la date précise de sa construction. Les particularités du style de l'icône permettent, cependant, de la dater de la fin du XIVe siècle.

La composition de cette icône, avec plusieurs groupes de justes disposés de part et d'autre du Christ, était une caractéristique de l'époque des Paléologues dans la peinture monumentale aussi bien que dans les icônes principales des églises consacrées à la Résurrection. Par sa structure générale l'icône rappelle une fresque du monastère Gračanica (vers 1320) à trois zones, avec, dans la zone principale, le Sauveur et les groupes des justes, en haut - les anges (sur la fresque ils sont de part et d'autre de l'Hétimasie, sur l'icône - de part et d'autre de la Croix de Golgotha), en bas - les antres de l'enfer représentés en détails.[4] On relève des analogies avec l'icône russe dans l'art de la fin du XIVe siècle, par exemple une fresque de l'église de Saint Théodore Stratélate à Novgorod, des années 1380, où la grande auréole ronde entourant le Christ et la Croix de Golgotha avec des anges autour d'elle rappellent fort bien notre icône.[5]

J. Radovanović a démontré que la version iconographique de la "Descente aux Limbes" avec de nombreuses figures des justes est fondée principalement sur l'Homélie du Samedi Saint d'Epiphane de Chypre. Les images des justes de l'icône russe sont peu individualisées n'étant pas accompagnées de légendes. Aussi quelques figures seulement peuvent être identifiées. A gauche ce sont Adam, Abel en vêtements de peaux et un bâton de pâtre à la main, David et Salomon. A droite ce sont Eve, saint Jean le Précurseur en mélote et himation, les bras croisées sur la poitrine, à côté de lui apparemment le prophète Elie, les bras levés au niveau de poitrine, les paumes vers l'extérieur. En haut sont représentés les jeunes prophètes Daniel et Habacuc coiffés de petits chapeaux. En outre y sont représentés les autres prophètes, aïeux, des rois avec des couronnes. Ces figures, bien que non identifiées, sont les mêmes personnages qui sont mentionnés dans les Oeuvres des Pères de l'Eglise qui décrivent la Descente aux Limbes, et surtout dans l'Homélie d'Épiphane de Chypre. Tous ces personnages sont marqués par par la grâce, ils sont des précurseurs du Christ. Si Adam et Eve sont les aïeux du Christ, Abel est le précurseur du Christ le pasteur et de sa passion innocente, Noé est le précurseur du Christ en tant que le constructeur de l'arche, de l'église de Dieu, Abraham a offert son sacrifice exsangue, Isaac est le précurseur du sacrifice du Christ, etc.

Les images des justes dans l'icône russe sont liées au thème du salut du genre humain, de la délivrance de la mort. Les personnages évoqués par Epiphane et peints sur l'icône sont sauvés par la grâce divine. Dans ce sens l'icône "Descente aux Limbes" s'apparente aux prestigieuses oeuvres de la culture de la fin du XIVe siècle, telle que par exemple la peinture de Théophane le Grec dans la coupole de l'église de la Transfiguration à Novgorod, 1378, où sont représentés des aïeux, prototypes du Christ sauvés de la mort et promettant le salut au genre humain.[6]

La conception de l'image du Christ attire une attention particulière. Le Christ fait ressortir Adam et Eve sans effort, mais semble planer dans sa gloire bleue. Le prototype de cette icône pouvait être une variante iconographique rare, dans le genre d'une fresque du maître Kalliergis à Verria, 1315.[7] De sa main droite le Christ tient fortement la main d'Adam, sa main gauche restant libre, il en provient une émanation spirituelle qui

1. V. par exemple: E. Bakalova, *Scenes from the Life of St. Gerasimus of Jordan in Ivanovo,* Зборник за ликовне уметности, 21 (Нови Сад 1985), 105-22; V. J. Djurić, *Le nouveau Joasaph*, Cahiers archéologiques, 33 (Paris 1985), 99-109; idem, *Les miniatures du manuscrit Parisinus Graecus 1242 et le hésyhasme,* L'art deThéssalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle. Recueil des rapports du IVe colloque serbo-grec. Belgrade 1985, Belgrade 1987, 89-94.

2. A. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an image,* Princeton 1986.

3. No 22950. Dimension 149 x 109 cm. V.: В. И. Антонова - Н. Е. Мнева, *Каталоī древнерусской живоūиси Государсīūвенной Треūьяковской īалереи*, Т. I, Москва 1963, No 212, il, 160-161; E. Smirnova, *Icônes de l'école de Moscou XIVe-XVIIe siècles,* Leningrad 1989, il. 59-61. Fond ancien dans la partie supérieure et des nimbes sont remplacés par "lefkas" nouveau, les contours des figures et des montagnes sont un peu altérés. On trouve en bas des fragments de la peinture tardive, y compris des démons et Velzevoul couché, mais l'inscription est ancienne: **ВЕЛЬЗЕВУЛЪ ВСѦКОГО ГРХА НАНОСИТЕЛЬ.** La publication dernière: *Визанūия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII- ūервой ūоловины XV века*, Каталог выставки к XVIII Международному конгрессу византинистов, Москва 1991, No 60.

4. J. Радовановић, *Јединсūвене ūредсūаве Васкрсења Хрисūовоī у срūском сликарсūву XIV века. I. Васкрсење Хрисūово у Грачаници,* in: J. Радовановић, *Иконоīрафска исūраживања срūскоī сликарсūва XIII и XIV века* , Београд 1988, 89-103(cf.: Зограф, 8 (Београд 1977), 34-43), avec la bibliographie la plus importante sur ce thème.

5. Л. И. Лифшиц, *Монуменūальная живоūись Новīорода XIV-XV веков*, Москва 1987, pl. 269-275, p. 27.

6. Ю. Г. Малков, *О роли балканской художественной традиции в древнерусской живописи XIV в. Некоторые аспекты творчества Феофана Грека*, Древнерусское искусство. Монуметальная живопись XI-XVII вв, Москва 1980, 151-161.

7. Σ. Πελεκανίδης, Καλλιέργης, ὅλης Θετταλιὰς ἄριστος ζωγράφος, Ἀθῆναι 1973, pl. 35.

8. En russe: И. Я. *Порфирьев, Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях*, по рукописям Соловецкой библиотеки, Сборник Отделения русского языка и словесности императорской Академии Наук, т. II, No 4, Санкт-Петербург 1890, 205.

9. *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, Athens 1988, cat. 26, p. 190-191.

10. Н. В. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских*, Санкт-Петербург 1892, 404.

11. A. Grabar, *Icônes russes*, Cahiers archéologiques, XV (Paris 1965), 288 (recention du livre: В. И. Антонова - Н. Е. Мнева, Кат алог древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи, т. I, II, Москва 1963).

12. В. К. Лаурина, *Вновь раскрытая икона "Сошествие во ад" из Ферапонтова монастыря и московская литература конца XV в.*, Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР, XXII, Москва - Ленинград 1966, 174-177.

13. J. Радовановић, *op. cit.*, 96-98.

14. А. И. Соболевский, *Переводная литература Московской Руси XIV-XV веков*, Санкт-Петербург 1903, 15-23.

Fig. 2. La Descente aux Limbes. Détail

coule vers Eve. La mort est vaincue par l'Esprit, et non par l'éffort, selon les paroles d'Eusebios d'Alexandrie: *Sans parole, le Christ descend doucement du ciel, comme le nuage sur la toison.*[8]

Deux femmes en vêtements bleu-foncé, à droite d'Eve, rappellent fort l'image des Saintes Femmes au Tombeau. La représentation des Saintes Femmes sur l'icône de la "Descente aux Limbes" se retrouve dans une icône byzantine du troisième quart du XIVe siècle à la Walters Art Gallery, de Baltimore.[9] Ces figures apparraissant dans la "Descente aux Limbes", font en quelque sorte allusion au texte de l'Evangile sur Marie Madelène et de l'autre Marie auprès du Sépulcre (Mt. 27,61; 28,2).

Les Saintes Femmes au Tombeau sont les premièrs témoins de la Résurrection, selon le Stichère de Pâques elles annoncent la bonne nouvelle, elles apportent la joie à Jérusalem. Ces figures soulignent dans l'icône le thème de la joie et de la grâce.

Les principaux thèmes de l'icône sont le salut et le miracle de la Résurrection qui éclaire les âmes humaines. Ceci explique la présence dans cette icône d'une riche gamme de couleurs bleues, symbolisant la lumière céleste. Pour la même raison les visages sont calmes et contemplatifs, et les gestes traduisent l'attention, l'obéissance, la réception de la grâce du Christ.

La particularité exceptionelle de cette icône réside dans la personification des vertus et des vices. Dans l'auréole du Christ sont représentés des anges avec de longues lances blanches avec lesquelles ils frappent les démons de l'enfer. Les noms des vertus sont inscrits sur des flabellums tenues par des anges. Ce sont "l'aumône" (**милостьиня**), "la virginité" (**девство**), "la pénitence" (**покаянье**), "le jeûne" (**пост**), les visitations de l'église" (**к церкви прихоженье**), "l'humilité" (**смиренье**), la charité" (ou "l'amour"; **любовь**), "l'amour du prochain" (**братолюбье**), "la vie" (**живот**), "la paix" (**мир**), "la vérité" (**правда**), "la justice" (**правосудье**), "la douceur" (**кротость**), "la joie" (**радость**), "la beauté" (**красота**), "l'oubli du mal" (**злонепомненье**), "la miséricorde" (**милость**), "l'aversion pour l'argent" (**ненависть серебру**), "le non-appauvrissement" (**неоскуденье**). Les anges sont répresentés dans l'auréole bleu-claire en couleurs bleu et blanche. Les démons dans l'enfer noir sont gris, leurs figures sont mal conservées, leurs inscriptions sont pratiquement disparues, on ne reconnaît que "la fureur" (**ярость**) et "l'avidité de l'argent" (**сребролюбие**). Mais, on peut distinguer qu'à chaque vertu triomphante correspond un vice vaincu, ces figures étant liées par les lignes blanches des lances. On voit, par exemple, que "la fureur" est l'antithèse de "l'humilité".

On trouve dans la fresque de Gračanica en quelque sorte le germe du schéma iconographique qui a connu une riche évolution dans l'icône russe. Seules quatres figures sont représentées à Gračanica. Elles personifient les péchés de la mort, de la mélancolie, du déséspoir et de l'état de perdition. Les concepts moraux personifiés représentés dans la "Descente aux Limbes" soulignent le thème du salut du genre humain. Selon N. Pokrovskij qui décrivait une icône russe du XVIIe siècle qui continue cette tradition iconographique, *"le Christ par sa descente aux Limbes a anéanti la puissance du diable qui se manifeste dans diverses formes du mal moral et a rétabli le triomphe de la vertu"*.[10]

Cette iconographie rare n'a pas été spécialement étudiée. Selon A. Grabar elle serait apparue sous l'influence de l'art européen.[11] On a tenté, à l'exemple d'une autre icône du XVIe siècle qui repétait ce schéma iconographique, d'expliquer la personification des vertus et des vices par le fait que le peintre a recouru la doctrine du moine et écrivain Nil Sorskij, fondée, à son tour, sur des oeuvres d'ascètes chrétiens.[12]

La représentation de la fresque de Gračanica des quatres péchés vaincus par le Christ est une paraphrase du texte d'Epiphane de Chypre.[13] Tandis que l'icône russe se base vraisemlablement sur une couche plus étendue des écrits des Pères de l'Eglise, décrivant les vertus et les vices, l'ascension spirituelle, notamment sur des oeuvres de saint Jean Cassien de Rome, de saint Nil le Sinaïte et surtout sur l'Echelle du Paradis de saint Jean Climaque. Tous ces textes étaient extrêmement en vogue en Russie vers la fin du XIVe et au début du XVe siècle.[14]

L'Echelle du Paradis était particulièrement connue à ce moment-là en Russie. Son texte était très souvent cité, et surtout par des manuscrits moscoviens. Bien des variations libres ont été composées d'après les motifs de l'Echelle du Paradis. Par exemple, dans la Vie de saint Serge de Radonège, composé par Epiphane le Sage ("Premoudryj") vers 1418, le saint était comparé à l'Echelle, qui conduisait les moines jusqu'aux "hauteurs des cieux".[15] On trouve un exemple remarquable de la popularité de l'Echelle du Paradis dans la Chronique Troitzkaïa, d'origine moscovienne, qui décrit le décès d'Isaac le Silencieux, moine du monastère de la Sainte Trinité, fondée par saint

Fig. 3. Le Crist. Détail de l'icône

15. *Памяѿники лиѿераѿуры древней Руси. XIV- середина XV века*, (Под редакцией Л. А. Дмитриева - Д. С. Лихачева), Москва 1981, 410.

Fig. 4. Deux justes. Détail de l'icône

16. М. Д. Приселков, *Троицкая летопись. Реконструкция текста*, Москва - Ленинград 1950, 432.

Serge de Radonège. Il y est dit que ce moine avait toutes les vertus, notamment l'obéissance, la pureté, l'humilité, le silence, l'amour du prochain, la tempérance, l'indigence, la non-avidité, l'application, l'amour, le jeûne, la douceur.[16] Cet énumeration rappelle la liste des vertus monacales citées dans l'Echelle du Paradis et en même temps les légendes des vertus personifiées de l'icône de Kolomna.

Le programme iconographique de l'icône de Kolomna est vraisemlablement née à Moscou, dans le milieu des adeptes de saint Serge de Radonège, d'hommes versés dans l'art de la peinture d'icônes et la théologie, tel que fut par exemple Epiphane Premudryj (le Sage), dont l'une de ses lettres nous a fait connaître des détails de la vie et de l'oeuvre de Théophane le Grec.

Les thèmes monastiques avaient acquis une grande popularité dans la Russie de la fin du XIVe siècle, non seulement parmi les moines mais aussi dans les milieux laïcs. "La Descente aux Limbes" fut peinte pour l'église de la ville de Kolomna et non pour un monastère. A Zvenigorod, près de Moscou, des fresques de la cathédrale de la Dormition, peintes vers 1399-1400, représentent deux compositions situées sur les piliers devant le choeur, notamment sur leurs surfaces ouest, visibles aux fidèles qui priaient, glorifiant la dignité monacale: "Un ange remêt à saint Pachôme la règle de la vie monastique" et "Entretien du moine Barlaam et du prince Joasaph". C'était la fin du XIVe siècle quand s'était affermi en Russie le système d'idées, grâce auquel dans le siècle suivant saint Serge de Radonège était devenu si illustre, la sainteté russe accédait à son âge d'or, les images remarquables des moines célèbres étaient représentés dans les fresques, les icônes et dans les miniatures des manuscrits russes.

Les monuments russes de l'époque tardo-paléologue nous aident à apprécier la dimension de la propagation des idéaux moraux de la culture byzantine de cette période. Nous avons la possibilité de nous assurer encore une fois de l'unité de la culture orthodoxe du XIVe siècle dont les impulsions de la création iconographique du premier quart du siècle, comme par exemple la composition à Gračanica, ont connu un développement vers la fin du siècle dans la Russie Moscovienne.

ИКОНА СИЛАЗАК У АД РЕТКЕ ИКОНО-ГРАФИЈЕ

Енђелина Смирнова

У другој половини XIV века, после победе учења Григорија Паламе, у култури православног света добиле су посебан значај теме моралног усавршавања, идеали манастирског живота, монашке врлине. У уметности се формирају нове иконографске варијанте, а у већ раније познатим - јављају се нови акценти, што су у својим радовима недавно показали В. Ј. Ђурић и Е. Бакалова.

Чланак је посвећен икони с краја XIV века - "Силазак у ад" (Москва, Третјаковска галерија), храмовној икони градске цркве Васкресења у Коломни, недалеко од Москве. Особеност иконе је не само у њеној развијеној композицији са много фигура него и у томе што су у светлоплавом ореолу око Христа представљени анђели, који дугачким копљима пробадају демоне у дубини пакла. Натписи (сачувао се 21 натпис) сведоче да су анђели персонификације врлина (и њихов садржај је најближи степеницама врлина у Лествици Јована Лествичника), а демони - порока ("страсти"). Персонификације моралних појмова, унесене у композицију "Силазак у ад", наглашавају тему спасења људског рода.

Праузор иконографији руске иконе је фреска у Грачаници, коју је добро анализирао Ј. Радовановић. Но, док је фреска у Грачаници, укључујући представу четири греха која је победио Христос, парафраза на текст Епифанија Кипарског, у основи руске иконе лежи вероватно шири слој светоотачких списа: дела Јована Касијана Римљанина, Нила Синајског и нарочито Лествица Јована Лествичника, која је била изузетно популарна у Русији крајем XIV и почетком XV века. Иконографски програм иконе из Коломне био је створен вероватно у Москви у кругу следбеника преподобног Сергија Радоњешког (умро 1392. год.). Њене идеје су наилазиле на одјек не само у манастирској средини него су имале универзални значај. Композиције које представљају монашке идеале могле су се срести и у манастирским црквама и у великим градским катедралама.

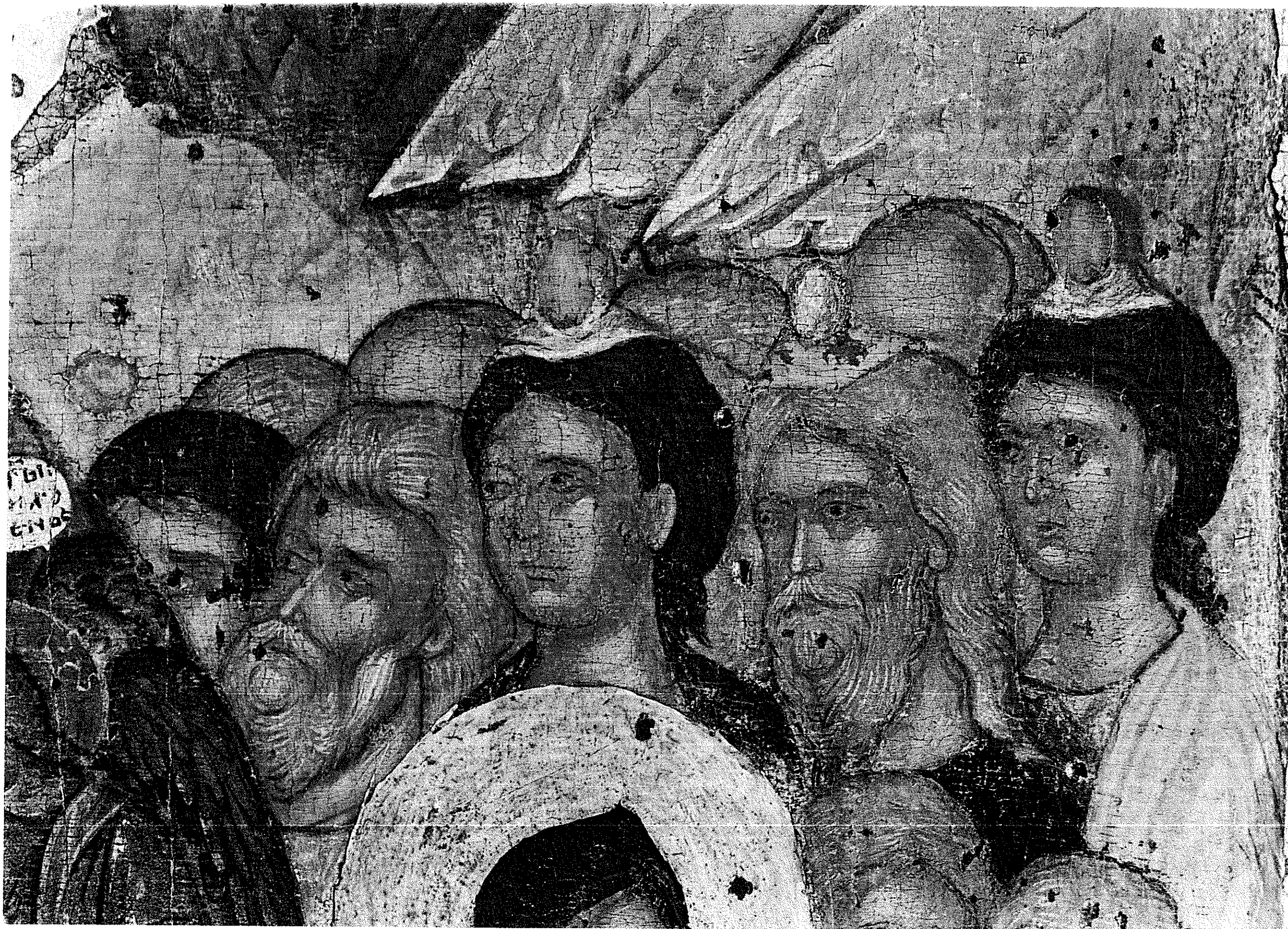


Fig. 5. Les justes et les prophètes. Détail de l'icône

Сл. 1. Богородица с Христом на престолу. Западна фасада цркве у Слимничком Манастиру (фото: Г. Суботић)

Фреске на фасади главне цркве Роженског манастира код Мелника

Бисерка Пенкова

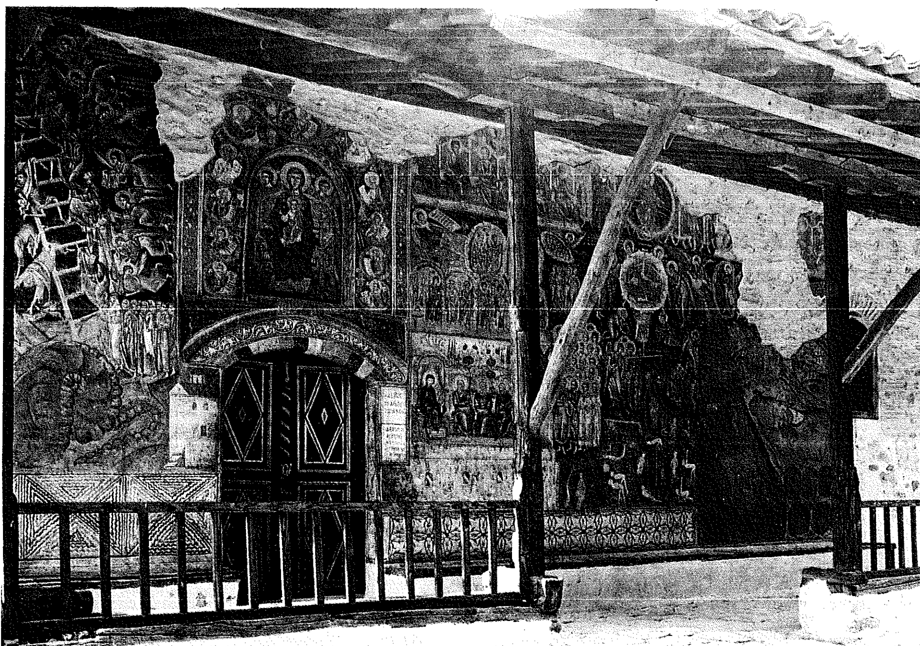
UDK 75.052.033.2(497.2)"15/16"

The article deals with the frescoes on the western and southern facade of the main church of the Rožen Monastery (Bulgaria). The composition Christ the Grape-Vine (with an unusual inscription and analogies in Italo-Cretian and Russian art) and The Virgin with Prop hets (a frequent theme in Post-Byzantine painting), are from 1597. The Ladder of St. John Climacus (a popular theme of contemporary art), and The Last Judgement (with some unusual iconographic elements) are from 1611.

Фасада главне цркве Роженског манастира је једна од ретких потпуно сачуваних и фрескама украшених црквених фасада у Бугарској из турског периода.[1] Од краја прошлог века ове фреске привлаче пажњу разних истраживача.[2] Али тек релативно скоро завршена потпуна рестаурација манастирског ансамбла открила је у потпуности уметничке вредности свих фресака као и изврсни квалитет фресака на фасади католикона. Као изузетан споменик поствизантијског монументалног сликарства са краја XVI и почетка XVII века и као редак пример декорације фасада из тог доба, ове фреске заслужују посебну пажњу.

Манастир Рођења Богородичиног налази се око шест километара југоисточно од града Мелника на једном брду изнад села Рожен. То је највећи манастир у том крају. Прве манастирске зграде грађене су највероватније око средине шеснаестог столећа.[3] То су католикон и јужно стамбено крило у којем се на другом спрату налази манастирска трпезарија[4] - зграде, које постоје и данас. Главна црква је велика тробродна псеудобазилика с обичним кровом на две воде. Уз јужну фасаду изграђена је покривена дрвена галерија, а уз западну удобан кутак. Црква има два улаза - са запада и са југа. Највероватније је јужни улаз служио као главни улаз, што је у великој мери било наметнуто конфигурацијом манастирског дворишта. У уском простору дворишта, испред јужне фасаде католикона, сакупљало се манастирско братство ради разговора и размишљања, као и народ о великим црквеним празницима. Зато је и било сасвим природно да се украси управо јужна фасада и то композицијама намењеним духовном усавршавању не само монаха него и многих хришћана који посећују поштовани манастир.

Осликавање главних култних зграда Роженског манастира - католикона и трпезарије, завршено је вероватно брзо након њихове изградње. На жалост, фреске из овог првог периода постојања манастира сачуване су веома фрагментарно, нису сачувани ни ктиторски натписи који би бацили светлост на време и околности у којима су оне створене. Једини датум из тог доба је година 1597, уцртана у две нише, изнад врата на западној и јужној фасади католикона. Ово су и најраније датиране слике у Роженском манастиру. Независно од одсуства документарних сведочанстава, у тај први период можемо уврстити слике светаца из Менолога сачуване на простору око прозора у наосу католикона, као и фреске из прве зоне у припрати[5] и фрагментарно сачувану декорацију манастирске трпезарије.[6] Десно од улазних врата на јужној фасади је мали ктиторски натпис који је објавио Асен Василијев и према коме су фреске на том зиду сликане 1611. године.[7] Године 1662. насликане су фреске у малој двоспратној цркви-костурници.[8] При крају тог столећа је главна црква озбиљно оштећена пожаром који је захватио кровну конструкцију и зидове наоса, а то је и био узрок новог сликања католикона. Као што се види из ктиторског натписа изнад врата у наосу, сликање је завршено 1732. године. Проучавања А. Турте показују да су фреске радила браћа Анастасије и Алексије Јереј из Јањине.[9] Иста зографска екипа сликала је и фреске у капели светих врача Козме и Дамјана у северном делу припрате, као и иконе за велики иконостас у наосу.[10] Тако је завршена декорација главних култних зграда манастира.



Сл. 2. Роженски манастир. Живопис на јужној фасади католикона

1. Сликане фасаде су имали, на пример, Драгалевски манастир Св. Богородице Витошке (1476), Бобошевски манастир Св. Димитрија (1488), црква Св. Теодора Тирона и Теодора Стратилата у селу Добрско (1614) и много других.

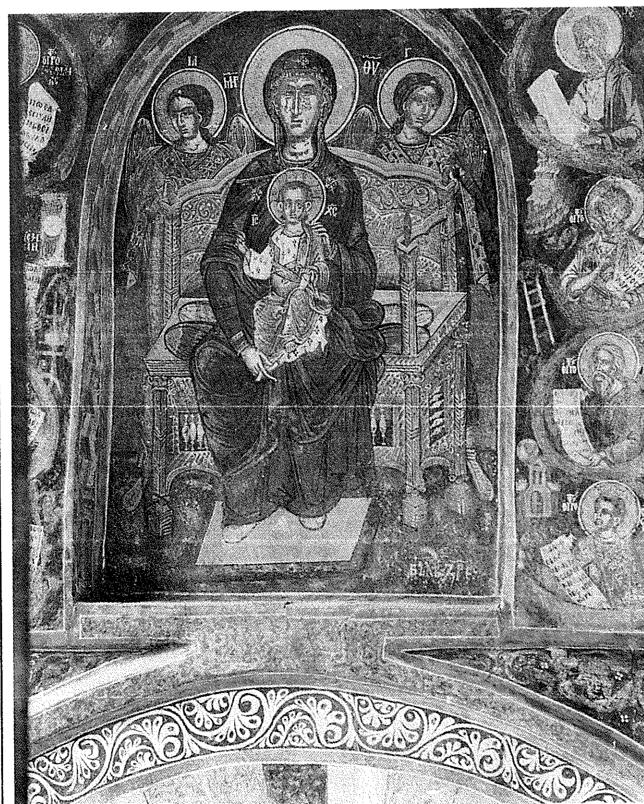
2. Из необјављеног дневника П. Н. Милюков, *Сведения за старини в Мелник*, у: Ж. Въжарова, *Руските учени и българските старини*, София 1960, 234; Н. Мавродинов, *Църкви и манастири в Мелник и Рожен*, Годишник на Народния музей, V (1926-1931), София 1933, 301-304; А. Василиев, *Проучвания на изобразителните изкуства из някои селища по долината на Струма*, Известия на Института за изобразителни изкуства, кн. VII, София 1964, 181-186; Е. Бакалова, *Рожденският манастир*, София 1990, 16-17.

Декорација фасада католикона Роженског манастира садржи две слике изнад улаза на западном и на јужном зиду и фреске на већем делу јужне фасаде.

Изнад улазних врата католикона налазе се плитке лучне нише, покривене фрескама. Обе слике изнад улаза не заузимају само поље саме нише него и део зида око ње. Богат орнамент састављен од биљних и животињских мотива уоквирује сваку композицију. У ниши на западном зиду приказан је Христос на престолу, а иза њега су симболи јеванђелиста. Христос држи отворено јеванђеље и благосиља. Натпис око његовог нимба Η ΠΑΝΤΩΝ ΧΑΡΑ (sic) што значи "Радост свима", представља врло редак епитет који се обично употребљава у вези са Богородицом, али нисмо успели да нађемо паралелу за његову појаву уз Христа. Једино убедљиво објашњење за његову појаву овде откривамо у његовој вези са композицијом која се налази на луку око нише. Наиме, око централне слике биљни орнамент сличан ластару лозе формира својеврсне медаљоне у којима су смештени ликови дванаест апостола. У врху, у мандорли сложеног типа, Христос обема рукама држи крајеве тог ластара. Натпис око Христа идентификује сцену с познатим иконографским типом Христа-Лозе. У основи ове композиције стоји одговарајући текст Јовановог јеванђеља, у коме Христос каже: "Ја сам прави чокот, и отац је мој виноградар" (Јн. 15, 1-15). Ако погледамо мало даље, једанаести стих ове исте главе Јовановог јеванђеља, налазимо највероватније извор за употребу таквог епитета: "Ово вам казах, да радост моја у вама остане и радост ваша се испуни" (Јн. 15,11). Сликари су искористили очигледно добро им познат Богородичин епитет као највише одговарајући у контексту стиха с почетка 15. главе Јовановог јеванђеља.

Мада позната византијској уметности, композиција Христос-Лоза није била много популарна у сликарству.[11] Вероватно је, као и код многих других тема и садржаја, њено увођење, тачније популаризовање, заслуга критских сликара, јер ову композицију налазимо најчешће у њиховим делима или онима која су створена под њиховим утицајем.[12] У нама познатим примерима она се појављује у разним решењима, што показује да није успела да добије јединствен иконографски вид. На пример, у првим критским споменицима продужена је рановизантијска традиција реалистичког приказивања лозе у чијим су ластарима смештени ликови Христа и апостола (припрата Дохијара,[13] икона из колекције цркве Св. Ђорђа Грчког у Млецима и многи други). Своју линију развоја прати иста сцена у споменицима руске уметности. У њима се акценат ставља на истицање у символичком плану јединства апостола на челу са Христом због чега је композиција позната као "Сабор апостола" или "Союз свяэуемы апостолы" (истоимена икона из Новгорода,[15] убрус из Јосифо-Волоколамског манастира[16] и др.). Сцена на фасади Роженског католикона, као композиционо решење, испољава већу блискост са руским примерима него са критско-атонским.

У ниши изнад јужних врата у припрати сликана је Богородица на престолу са малим Христом на крилу који благосиља. Иза престола стоје арханђели Михаило и Гаврило у императорском оделу. Исти биљни орнаменат, као и на западној фасади, организује ликове једанаест старозаветних пророка у јединствену композицију. Сваки пророк држи свитак а до њега је нацртан симбол његовог пророчанства. Традиција приказивања изабраних библијских пророка са символима својих пророчанстава као старозаветних праликова Богородице формирана је већ у Македонској епоси, а утврђује се у уметности XII века.[17] Широку популарност добија тек у споменицима уметности Палеолога,[18] а одатле је наслеђена, без битнијих промена, у поствизантијској уметности. У ликовној уметности нису утврђене тачне иконографске шеме за представљање Богородичине типологије. Оне постоје као појединачне или као "историјске" сцене из Старог завета обједињене у циклус, које упућују на улогу Маријину у акту инкарнације или на њену божанску девичност. Такве су и композиције које повезују лик Мајке Божје с фигурама пророка који су предсказали ове догађаје. У Ерминији Дионисија из Фурне, која у већој мери одражава и резимира атонску поствизантијску традицију, ова тема је оваплоћена у сцени названој по почетним речима Богородичине химне "Свише пророци тя предвозвестиша".[19] Практично, ова композиција се врло често комбинује са елементима иконографије "Лозе Јесејеве". Независно од тога с којим је називом или композиционим детаљима, тема Богородичине типологије веома је популарна у атонским споменицима из XVI-XVII века. Куполе припрата као и апсиде неких трпезарија (припрата манастира Дохијара, трпезарије Филотеја и Ксенофонта и др.) јесу уобичајено место где се представе тог типа могу наћи.[20] Од XIV века па надаље, а нарочито у XVI-XVII веку, композиција Богородице с пророцима се утврђује и у иконографији. Шема ове иконографске теме сасвим је типична: у централном пољу је Богородица на престолу или без престола а са стране, најчешће у две вертикалне колоне, сликани су ликови старозаветних пророка. Тај



Сл. 3. Пророци су ше навестили. Јужна фасада, Роженски католикон

3. Проблеми о постанку и раној историји манастира још нису решени до краја. Подробније, види: А. Препис, *Роженскиящ манасшир през периода XVI - началошо на XX век*, Старобългаристика, 2 (София 1987), 85-104; Е. Бакалова, нав. дело, 5; S. Kissas, *Contribution to the History of Rožen Monastery near Melnik*, Cyrillomethodianum, XI (Thessalonique 1987), 195-213.

4. *Българскаша архишекшура през вековеше*, София 1982, 170.

5. Г. Геров, *Цикълъш по ушринниш неделни евангелия в сшенописише на Роженския манасшир*, Изкуство, 9-10 (София 1990), 15-21.

6. Б. Пенкова, *Сшенописише од шрпезарияша на Роженския манасшир*, Изкуство, 7 (София 1986) 31-37. О питању стваралачког процеса средњовековних зографа: иста, *Някои наблюдениц върху* стенописите на Роженския манастир, Изкуство, 5 (София 1989) 34-41.

7. А. Василиев, нав. дело, 184.

8. М. Стоянова, *Косшницаша на Роженския манасшир*, Изкуство, 4 (София 1985), 38-48.

9. Α. Τούρτα, Οι γιαννιότες ζογράφοι Αναστάσιος και Αλέξιος και το έργο τους (18. αι.), Ηπειρωτικά Χρονικά, τ. 29 (Ιοάννινα 1988/89), 173-185.

давнашњи тип проширује се највише у поствизантијској епоси као специфичан за велике иконе иконостаса. У тим случајевима Богородичина икона се врло често комбинује са иконом Христа Пантократора или иконом Христа на престолу, где се у пољима по рубу иконе приказују апостоли. Већи број примера из Србије, Румуније и Бугарске, нарочито оних из XVI-XVII века, показује да су управо у том периоду били најпопуларнији у балканским црквама.[21] На почетку XVIII века ова решења постепено се губе.

Дозволили смо себи да се детаљније задржимо на овој добро познатој и популарној иконографској шеми једино зато што нам се чини да су зографи који су сликали композиције изнад улаза у цркву у извесној мери били инспирисани управо овом традицијом. Трагове тога налазимо не само на идејно-садржајном плану него и у чисто формалним методама коришћеним за обе слике изнад врата. Упоређивање ликова Христа с апостолима и Богородице с пророцима налази овде, у погледу форме и садржаја, богату варијанту која доказује високу стручну спрему зографа.

На зиду јужне фасаде главне цркве Роженског манастира постоје две композиције: с леве стране врата Лествица св. Јована Лествичника и са десне Страшни суд. Сликање сцене Лествице св. Јована Лествичника на тако видљивом месту показује да је њен садржај био јасан и приступачан не само образованим монасима него и неписменима а исто тако и већини обичног народа који је пунио манастирско двориште о великим црквеним празницима. Лествица, уз коју се пење неколико монаха, повезује земљу, где чека друга група монаха на челу са светим Јованом Лествичником, и небо приказано као сегмент из којег Христос у полуфигури једном руком благосиља а другом прихвата руку првог до њега достиглог монаха. На тај начин композиција се по дијагонали дели у два дела: у горњем делу је царство анђела који се спуштају с неба да би помогли праведним монасима пошлим по лествици спаса; у доњем делу је царство ђавола који се из све снаге труде да гурну несигурније монахе у паклено врело греха.

Мало је византијских књижевних дела симболичког карактера која су добила толико одговарајући и лако читљив, лако сагледив облик као што је то случај са *Лествицом* светог Јована Лествичника.[22] Без обзира на широку заступљеност "Небеске лествице" међу монасима целог православног Истока и раног формирања њене ликовне варијанте,[23] може се рећи да сцена не спада у честе у византијском монументалном живопису. Све познате нам фреске тог садржаја јесу из поствизантијског периода. Лествица је, вероватно, још једна од ових композиција коју критски зографи укључују у репертоар поствизантијске уметности. Сцена остаје везана, пре свега, за фреске манастирских цркава на Атосу (трпезарије Велике лавре Св. Атанасија, Дионисијата, Дохијара, Ватопеда и др.).[24] Од српских споменика из круга обновљене Пећке патријаршије *Лествица* је присутна само у манастиру Ораховици.[25] Сцена је популарна, такође, у молдавским црквама из средине XVI века везаним за делетност Петра Рареша (црква Св. Георгија у Сучави, манастир Сучевица и др.).[26] Међу бугарским споменицима, осим у Роженском манастиру, још једна представа *Лествице* налази се на источном зиду припрате цркве у Кукленском манастиру Св. Козме и Дамјана која, упркос лошем стању живописа може, да се датује у почетак XVII века.

Сл. 4. Христос Пантон хара и Христос-Лоза. Западна фасада, Роженски католикон

10. Р. Божинов, *Живописта в параклиса "Св. Безсребърени Козма и Дамян"* в Роженския манастир, Изкуство. 7 (София 1986) 38-46.

11. Један од најранијих примера је литургичка чаша из IV века: *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century,* (ed. K. Weitzmann), The Metropolitan Museum of Art, 1979, No 542 and Pl. XV.

12. Упор. икону критског уметника Ангелоса из XV века: *Byzantine and Post-Byzantine Art*, Athens 1986, No. 101.

13. G. Millet, *Le monuments de l'Athos,* Paris 1927, 241-1.

14. *Guide of the Museum of Icons and the Church of St. George,* Venice 1976, Pl. IV, No 11.

15. В. Лазарев, *Страницы истории новгородской живописи*, Москва 1977, Табл. XXI.

16. Т. Николаева, *О некоторых волоколамских древностей*, у: Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы, Москва 1970, 375.

17. О. Этингоф, *Эрмитажный памятник византийской живописи конца XII века (Стиль и иконография)*, у: Восточное Средиземноморье и Кавказ IV-XVI вв., Сборник статей, Ленинград 1988, 141-159.

18. Г. Бабић - Д. Панић, *Богородица Љевишка,* Београд 1975, 77-78.

19. *Ерминия или наставления в живописном искусстве*, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом, Труды Киевской духовной академии, Но 6 (1868), 557.

20. J. Yiannias, *The Wall Paintings in the Trapeza of the Great Lavra on Mount Athos. A Study in Eastern Orthodox Refectory Art,* diss. Pittsburgh University, 1971, p. 110.

21. К. Вајцман - Г. Алибегашвили - А. Вољскаја - Г. Бабић - М. Хадзидакис - М. Алпатов - Т. Воинеску, *Иконе*, Београд 1983, сл. 350, 352, 395; К. Паскалева, *Иконы Болгарии*, София-Пресс 1981, сл. 27, 28, 61, 66, 67, 70, 71.

22. Д. Богдановић, *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*, Београд 1968.

23. J. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climakus,* Princeton 1954.

24. G. Millet, *op. cit.*, 142-2, 211-3, 241-2, 94.

25. С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије.* 1557-1614. Нови Сад 1965, 191.

26. P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord. Album*, Paris 1927, pl. LXVII, I.

Страшни суд[27] с десне стране улаза у цркву добро је очуван. Уништен је само горњи десни угао композиције али то не ремети општи утисак. Као модел роженског Страшног суда очигледно је коришћена одговарајућа композиција из трпезарије Велике лавре Св. Атанасија на Светој гори Атонској, дело чувеног критског зографа Теофана, која је датована у време око 1535. године.[28] Роженски зографи нису механички пренели шему композиције. Они су је "адаптирали", прилагођавајући се не само конкретним условима него и сопственим естетским схватањима. Овде видимо све главне моменте епске сцене који су одавно утврђени у византијској уметничкој традицији: Христос Праведни судија, окружен Богородицом, св. Јованом Крститељем, анђелима и апостолима, господује над свиме. Извирући испод Христових ногу, ватрена река дели композицију на два дела. Са десне стране Бога су царство праведника и рај, а са леве стране су грешници и ад. Посебан утисак остављају неке појединости које нису изузетак али које се у тој епоси сликају релативно ретко. Таква је, на пример, појава свитка на небу од кога је сачуван само десни угао са сликама зодијачких знакова. Или, Десница Господња која испод сјаја (ауре) око Уготовљеног престола држи вагу мерећи људска дела. У длан су сабране људске душе које чекају на свој суд. Поред елемената Страшног суда који настају средином епохе Палеолога у византијској уметности у роженској композицији има детаља који ступају у уметност тек у поствизантијском периоду. Таква иновација је и уснули пророк Данило. Његова пророчанства су у непосредној вези са тематиком Страшног суда, али у таквој варијанти налазимо га тек после XV, а на фрескама атонских манастира највише се шири у XVI веку.[29] На српским споменицима једино Страшни суд у цркви Св. Петра и Павла у Тутину представља исту варијанту.[30] Фигура уснулог пророка, смештена у близини раја, често је присутна на бугарским споменицима (трпезарија Бачковског манастира, црква Кукленског манастира, црква Св. Георгија у Трнову, Св. Димитрија у Арбанасима и друге). Присутност овог детаља у композицији Страшног Суда може се повезати са многостраним и снажним утицајем атонске традиције на бугарску уметност XVI-XVII века. Још један детаљ роженске композиције везан је за Данилово пророчанство. То је визија четири царства старог света, која ће Христос победити (Дан. 7, 17).[31] Царства су ту приказана као фигуре четворице царева са исуканим мачевима у рукама. Слично су приказани у поменутој цркви у Тутину.[32] У трпезарији Бачковског манастира четири цара су издвојена у посебно ликовно поље чиме је наглашен њихов значај у композицији.[33] У исти ред се мора уврстити и детаљ са Мојсијем који води Јевреје и показује према Христу истичући да је он прави Бог. Овај детаљ се исто може тумачити као резултат атонског утицаја на балканску уметност XVI-XVII века.

На један детаљ Страшног суда у Роженском манастиру морамо обратити посебну пажњу. И он, такође, има атонски, тачније, критски корен. То је група сиромашно одевених људи сликана иза левог анђела који стоји крај Уготовљеног престола. У првом плану групе стоји сакат човек који се, очигледно, креће помоћу трупаца. Иза њега неколицина слепаца држи се за конопац који вуче њихов вођа. Група је означена као ΕΛΑΧΗΣΤΟΣ. Иако познати у византолошкој литератури,[34] ови ликови су релативно скоро били поново предмет пажње Драгиње Симић-Лазар.[35] Нећемо се задржавати на проблему порекла, формирања, проширења и тумачења представљања "најмањих од моје браће" у поствизантијској уметности.[36] Само ћемо подвући критско-атонско порекло овог мотива. Највероватније је преузет од чувеног Теофана Критског, из његовог првог дела оствареног на Атосу - са фресака из трпезарије Велике лавре Св. Атанасија,[37] пошто међу фрескама у цркви манастира Св. Николе Анапавса на Метеорима, из 1527. године, делу истог Теофана и његових синова, овај мотив није присутан.[38] Настала у високообразованој средини водећег међу атонским манастирима, иконографска варијанта Теофанова приказује у ствари једну малу дидактичку драму која буквално илуструје последње стихове двадесет пете главе Матејевог јеванђеља. Он не слика само просјаке, који су симбол добрих и лоших дела људи, него и групе самих праведника и грешника који јесу или нису показали своје милосрђе према њима. Врло је занимљива реплика овог детаља из Роженског манастира. За разлику од фигура просјака присутних на атонским споменицима, најчешће појединачних, овде је сликана цела и веома живописна група. Још интересантнији преображај очитује група праведника. Сложена и поучна идеја, остварена у

Сл. 5. Богородица с Христом на престолу. Икона из Погановског манастира (НХГ, Софија)

27. Литература о Страшном суду у византијској уметности је велика. Неки од основних радова о тој теми су: Н. Покровский, *Страшный суд в памятниках византийского искусства*, Труды VI археологического съезда в Одессе, т. III, Одесса 1887; G. Millet, *La dalmatique du Vatican*, Paris 1945; D. Milošević, *Das Jüngste Gericht*, Recklinghausen 1963: B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends, Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wien 1966; M. Garidis, *Études sur le Jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècles. Ikonographie - Estètique*, Tessalonique 1985.

28. G. Millet, *op. cit.*, 149, 1-2.

29. *ibid.*, 149, 1-2; 210; 247.

30. Д. Симић-Лазар, *Иконографија Страшног суда у цркви Св. Петра и Павла у Тутину*, Саопштења, XVII (Београд 1985) 175-177.

31. А. Василиев, *Социални и патриотични теми в старото българско изкуство*, София 1973, 39.

32. Д. Симић-Лазар, *нав. дело*, 175.

Сл. 6. Страшни суд. Јужна фасада Роженског католикона

употпуњеном мотиву код Теофана и његових најближих следбеника, није се показала тако приступачном и разумљивом као ликови просјака и групе праведника и грешника у каснијим споменицима Балкана. Али, на роженској фресци праведници су сликани у декоративно обликованом облаку кога носи један анђео. Ово занимљиво формално решење још једном показује да се мајстори Страшног суда у Роженском манастиру одликују не само високом стручном спремом, надахнутом атонском традицијом средине XVI века, него и богатом маштом и личним стваралачким могућностима.

Дакле, у 1597. години урађене су слике изнад врата на западном и јужном зиду, а 1611. године Страшни суд и Лествица св. Јована Лествичника на фасади јужног зида католикона Роженског манастира. Већ смо скренули пажњу на уску идејну везу композиција изнад улаза у цркву. Обе, нису сасвим уобичајене иконографске варијанте познатих тема. Композиција на јужној фасади инспирисана је сценом у Ерминији названом "Свише пророци", без обзира што недостаје одговарајући натпис (легенда), а ни Христос-Лоза у таквој композиционој варијанти нема паралела међу савременим јој споменицима. Најзанимљивији је епитет ΠΑΝΤΩΝ ΧΑΡΑ(Ν) који је у Ерминији Дионисија из Фурне један од препоручених епитета за Богородицу. Међутим, у уметности нема много примера са овим епитетом крај лика Мајке Божје. Колико нам је познато, најранији пример је на фресци изнад улаза у цркву манастира Зрза, где композиција представља Богородицу окружену пророцима.[39] Из литературе није сасвим јасно како је датована али, чини нам се, може се уврстити у поствизантијски период. Остали познати примери употребе тог епитета увек су из XVI-XVII века. На Атосу постоје два примера. Један је на фресци у ћелији Св. Прокопија у манастиру Ватопеду, из 1537. године, где је у слепој куполи смештена слика Богородице Ширше небес, а у медаљонима око ње распоређени су пророци. Други је фреска у капели Св. Георгија у манастиру Св. Павла, из 1552. године, где у конхи апсиде стоји Богородица истог типа и има епитет Η ΠΑΝΤΩΝ ΧΑΡΑ. Оба споменика су дело критског зографа Антонија.[40] Исти епитет носи једна икона из збирке Н. П. Лихачова која се може датовати у XVI-XVII век и везати за делатност критских зографа.[41] Насликана је Богородица с Христом на престолу. Из наведених примера постаје јасно да је епитет у поствизантијској уметности имао веома ограничену примену и то у кругу критских зографа или међу њиховим следбеницима. Можемо претпоставити да је овај епитет у некој вези са иконографским типом Богородице с пророцима који се обично зове, по речима химне, "Свише пророци". Што се тиче фреске из Роженског манастира где се тај епитет односи на Христа, једину паралелу за сличну употребу налазимо у опису хришћанских споменика око Мелника, од П. Миљукова.[42] Он описује фреске из цркве манастира Св. Харалампија, данас непостојећег, који се налазио

33. Б. Пенкова, *Стенописта в Бачковската трапезария и атонската традиция*, Проблеми на изкуство, кн. 1 (София 1989), 50.

34. П. Милюков, *Християнския древности Западной Македонии*, Известия Русскаго археологического института в Константинополе, т. IV, I (София 1899), 100; Н. Кондаков, *Памятники християнского искусства на Афоне*, Спб. 1902, 73; А. Грабар, *Материалы по средневековому искусству в Болгарии*, Годишник на Народния музей за 1920 година (София 1921), 129.

35. Д. Симић-Лазар, нав. дело; иста, *La signification de la représentation des pauvres dans les Jugements derniers post-byzantins*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, 23 (Нови Сад 1987), 175-181.

36. Б. Пенкова, *Един атонски иконографски мотив в балканското изкуство от поствизантийския период*, Реферат са скупа Културно-историјско наслеђе манастира Св. Ђорђе-Зограф, у организацији Софијског универзитета, 4-5 април 1991. године.

37. G. Millet, *op. cit.*, 149.

38. M. Garidis, *op. cit.*, Pl. XII, 24.

39. В. Ј. Ђурић, *Радионица митрополита Јована зографа*, Зограф, 3 (Београд 1969), 22.

40. M. Chatzidakis, *Note sur le peinture Antoine de l'Athos*, in: Etudes sur la peinture postbyzantine, Variorum reprints, London 1976, Pl. VII-45a, 45b.

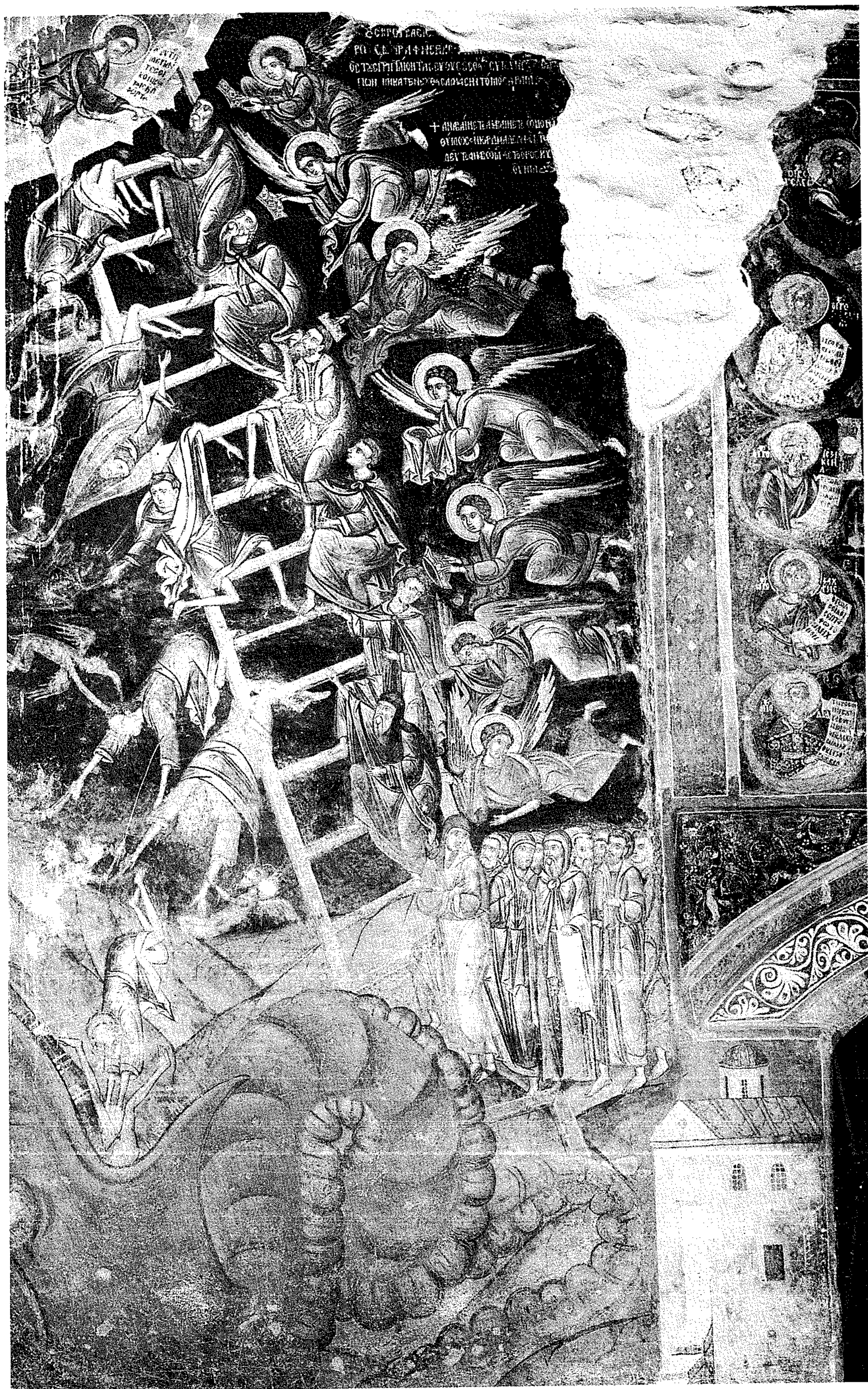
41. Н. Лихачев, *Материалы для истории русского иконописания*, Спб. 1906, Т. 1, 2; Атлас, Табл. XVI, No 30.

42. Ж. Вьжарова, *нав. дело*, 232.

близу Мелника. Према опису, слика Христова, смештена изнад улаза у цркву на јужној фасади, носила је такав епитет. Није тешко, мада не и сасвим хипотетично, повезати фреске из цркве манастира Св. Харалампија са фрескама из Роженског манастира као дело једне исте зографске екипе која је дошла у крај концем шеснаестог столећа.

Обе композиције на јужној фасади католикона Роженског манастира, додате петнаестак година касније, обједињене су, такође, у једну идејну целину. Страшни суд је типично "фасадна" композиција, нарочито у поствизантијском периоду. По традицији се смешта на западни спољни зид малих сеоских цркава које су већином без припрате. Али, Страшни суд је омиљена тема и у декорацији манастирских цркава. Ова композиција, која садржи основне теме о општем Божјем суду над свима и о спасењу и казни, намењена је најширим круговима хришћанског становништва. Због тога је и сликана на фасади, што је могуће приступачније за све хришћане. У поствизантијском периоду иконографија ове тако сложене и вишеслојне композиције обогаћује се, као што смо видели, низом већ заборављених или сасвим нових иконографских детаља, али, истовремено, ставља се у један богатији тематски контекст. У разним варијантама наилазимо на повезивање у општим линијама већ утврђене традиционалне шеме Страшног суда с неким по садржају блиским темама. По свему се види да се у монашким срединама у такве теме убраја и Лествица св. Јована Лествичника. Ако Страшни суд предочава упечатљиву слику судњег дана, када ће се делити правда божја, онда Лествица указује на пут усавршавања смерног монаха како би могао да стане чист и праведан пред врховног судију на Страшном судишту. У том смислу је природно и разумљиво смештање обе композиције у непосредну близину једне другој. То, наравно, не спада у откриће роженских зографа. Други један пример сличног комбиновања јесте фреска на источном зиду спољне припрате цркве Кукленског манастира. У њему је Лествица сликана у посебном ликовном пољу, али у оквиру Страшног суда.

Иако су створене у распону од неколико година, иако показују извесну блискост, за фреске на фасади главне цркве Роженског манастира не може се тврдити да су дело истих мајстора. Ако претпоставимо да је поштован обичај да се на почетку украшавања храма или наоса осликају нише са ликом патрона изнад улаза, онда би требало пронаћи стилску везу између фрагмената из прве зоне у наосу и композиција на фасади, из 1597. године. У време када је израђена декорација припрате, сликане су и обе велике композиције на фасади цркве. Међутим, иако се фреске на фасади потпуно уклапају у главне тенденције у поствизантијској балканској уметности с краја XVI и почетка XVII века, за њих се не налазе блиске паралеле у истовременим фрескама у самом Роженском манасатиру, а ни у другим савременим споменицима. Један детаљ, међутим, упућује на могућу везу фресака Роженског манастира с другим балканским споменицима из тог доба. Реч је о слици из патронске нише изнад јужног улаза у цркву, која приказује Богородицу с Христом на престолу крај које су два арханђела. Непосредну паралелу за ову слику нала-



Сл. 7. Лествица св. Јована Лествичника. Јужна фасада Роженског католикона

43. За слимнички манастир упор.: П. Милюков, *Християнския древности*, 98-104; П. Миљковик-Пепек, *Историските проблеми на непроучената црква Св. Богородица од Слимничкиот манастир крај Преспанско езеро*, Зборник Филозофског факултета у Скопљу, 1979-1980, 177-208; Ц. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од IX-XVIII век*, Скопје 1983, 113-124; J. Николић, *Теме посвећене Богородици у нартексу Богородичине цркве у Слимничком манастиру*, Зограф, 16 (Београд 1985), 66-71. За фотографију патроналне нише у цркви Слимничког манастира најсрдачније захваљујем проф. Г. Суботићу.

44. П. Миљковић-Пепек, *нав. дело.*

45. К. Паскалева, *нав. дело*, 190, сл. 65.

46. П. Миљковић-Пепек, *нав. дело.*

47. Д. Каменова, *Сеславската църква*, София 1977.

зимо на аналогној ниши на западној фасади католикона Слимничког манастира близу Преспанског језера у Македонији.[43] Упоредна анализа двеју слика недвосмислено показује да је за њих коришћен исти модел који је праћен веома прецизно.[44] Једино се тако може објаснити изузетна сличност међу њима. Разлике можемо наћи у особинама појединих детаља а не у обрасцу. Могло би се претпоставити да је и роженској фресци аутор мајстор Никола који је ставио свој потпис испод престола Богородице на слици са патроном у Слимничком манастиру. Мале разлике у неком детаљима ових двеју композиција могу се објаснити еволуцијом његовог стваралаштва. Али, с друге стране, било би необично да један зограф дође у Роженски манастир да би сликао само ове композиције над вратима. Као највероватније објашњење остаје да је посреди општи модел који су зографи користили или, тачније, њихова припадност једној екипи или истој радионици. О виталности коришћених модела у тој епоси красноречиво говори једна од великих иконостасних икона из Погановског манастира која је датована у 1620. годину.[45] Икона врло директно понавља тај исти модел, али је очигледно да је дело сликара знатно мањих могућности од зографа који су радили у Роженском и Слимничком манастиру.

Слободно кретање екипа и радионица јесте једна од основних црта стваралачке делатности зографа у доба турске владавине на Балкану. Ово кретање било је нарочито живо на почетку седамнаестог столећа на простору између Софије и Охрида, судећи по фрескама ова два манастира - Роженског и Слимничког. Слимнички манастир даје нам још један доказ веза с бугарским земљама. Главна црква је грађена и украшена 1606-1607; 1612. је дограђена и сликана припрата цркве а 1614. године рађене су фреске на западној фасади.[46] Ако се поставља питање аутора напред разматраних композиција које показују велику међусобну блискост, онда су фреске из наоса Слимничког манастира несумњиво дело екипе која је остварила фреске у цркви Св. Георгија у Сеславском манастиру код Софије (1612)[47] и у цркви Светих Теодора Тирона и Теодора Стратилата у селу Добарско (1614).[48] У бугарској литератури фреске тих двеју цркава повезују се с делатношћу познате личности светог Пимена Софијског (или Зографског) о чијој стваралачкој делатности знамо највише из његовог Житија.[49] Још увек нема сигурних аргумената на основу којих би се прихватило да се једна или друга целина фресака може приписати његовом делу. Чињеница да се у Слимничком манастиру, у крају који није поменут у свечевом житију, налазе дела толико блиска његовим или, можда и његова, не говори у прилог таквој хипотези. Фреске из цркве Слимничког манастира, ипак, одличан су доказ о великој активности и о сусретањима зографа у том делу Балканског полуострва.

48. Е. Фло[illegible] *църква в До*[illegible]фия 1981.

49. [illegible]нико[illegible] литера[illegible]ра, II, [illegible] 1954, 234-248.

FRESCOES OF THE FACADES OF THE MAIN CHURCH OF THE MONASTERY OF ROŽEN NEAR MELNIK

Bis[illegible]kova

Facade of the main church of the Monastery of Rožen near Melnik, dedicated to the Birth of the Virgin, is one of the rare painted facades that have been preserved in Bulgaria from the Turkish period. Wall paintings in and around the niches above the entrances on the western and southern facade, are from 1597, while the two large compositions, the Ladder of St. John Climacus and the Last Judgement, on the southern facade are from 1611.

On the western wall, above the entrance, Christ is presented on the throne, with symbols of the Evangelists; he is holding the ends of a grape-vine surrounding him thus forming medallions with twelve apostels. Explaining such decoration by the text on "Christ the Grape-Vine" (John 15, 1-5) the author finds its analogies in Italo-Cretian and Russian art and arrives at the conclusion that the fresco from the Rožen Monastery is more closely related to the Russian art, where the scene is known as the Assembly of Apostles. A particularly intresting feature of this fresco is the inscription † ΠΑΝΤωΝ ΧΑΡΑΝ (sic) (that is Η ΠΑΝΤωΝ ΧΑΡΑ) near Christ. In the rare examples that have been preserved, and in the Painter's Manual of Dionysioos of Fourna, this epithet is related only to the Virgin; the only case of this epithet written next to Christ is to be found on the frescoes of St. Charalampus near Melnik, that do not exists nowadays. The Virgin with Christ, flanked by Archangels Michael and Gabriel and surrounded with Old-Testament prophets (nich of the southern facade), is a very old theme, known as the Prophets Have Announced You, and it is rather frequent in Post-Byzantine painting.

Another two compositions, painted on the southern facade in 1661, have a didactic and eschatologic character. The Ladder with monk climbing towards the supreme virtue, is rather often in Post-Byzantine art, especially in Athos. The Last Judgement in Rožen has been illustrated in detail. Among the interesting iconographic featurs are: the sleeping prophet Daniel and the vision of four empires that are to be conquered by Christ, based on Daniel's prophecy (Dan. 7, 17), the Moses leading the Jews and pointing at Christ - the true God, as well as the prominent position of the poor (ΕΛΑΧΗΣΤΟΣ) approaching the Last Judgement. These elements are also common in Italo-Cretian art, while the frescoes by famous Theophanes the Cretian from the monasteries of Athos could have served as the prototype.

Frescoes on the facades in Rožen cannot be ascribed to one painter only, and it is difficult to find their stylistic analogies in contemporary art. The exception is the Virgin with Christ above the southern entrance, which is very close to the painted decoration on the western facade of the Monastery of Slimnica, near the Lake Prespa in Macedonia, from 1614.

КЊИГЕ

ЦИКЛУС АРХАНЂЕЛА У ВИЗАНТИЈСКОЈ УМЕТНОСТИ

СМИЉКА ГАБЕЛИЋ

Смиљка Габелић

Циклус Арханђела у византијској уметности

Изд. Одељење историјских наука САНУ, књ. 16 и Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду, Студије 10, Београд 1991,

137 стр. основни текст , 139-148 резиме на енглеском језику, 153-159 индекс: регистар циклуса, 65 цртежа у тексту, 56 црно-белих репродукција

Дуго времена, посебно од краја XIX, па у читавој првој половини XX века, византолошка наука, кроз свој огранак посвећен испитивању уметности и њене иконографије, бавила се проучавањем односа између слике и текста Светог писма или слике и штива надахнутих Светим писмом, дакле била је посвећена - што би рекли Габријел Мије или Н. Покровски - пре свега, иконографији јеванђеља. Тек средина XX века доноси продубљеније студије иконографије сцена из Старога завета и Апокалипсе са свим њиховим преносним, новозаветним значењима. И један и други ступањ пратиле су књиге о појединачним представама Христа и Богородице и њиховим иконографским типовима и песничким епитетима. Рекли бисмо, најмлађи слој иконографских студија представљају оне посвећене циклусима из живота са чудима Богородице или светитеља, нарочито оних најомиљенијих: св. Николе, св. Ђорђа, св. Димитрија. Књигама су претходили доста ретки чланци јер раније није ни било већих могућности да човек успостави какав-такав каталог циклуса, пошто су споменици били недовољно науци познати. Са ширењем науке, конзервације и информацијских погодности, круг научника који су се бавили посебним иконографским питањима се непрестано увећавао, а студије множиле. Тако се сада десило да смо, у кратком временском размаку, добили две, по тематици веома сличне књиге: архимандрита Силе Кукјариса, на грчком језику, *Чуда и јављања анђела и арханђела у византијској уметности на Балкану* (Атина 1989), и Смиљке Габелић, *Циклус Арханђела у византијској уметности* (Београд 1991). Не улазећи у разматрање њихове сличности или разлике (књигу С. Кукјариса приказао је Б. Тодић у *Зографу*, 20), нагласићемо само да су обе инициране у Београду, у Одељењу за историју уметности, и да су урађене независно једна од друге.

За ове последње две-три деценије усталио се и начин на који се, у великој иконографској студији о посебним циклусима светитеља, саопштавају исходи. Склоп је, готово, истоветан. Пошто се разјасне општи појмови о предмету испитивања, дефинише шта се подразумева под циклусом, а шта под његовим именом, укратко се, на почетку, износи ко је и како претходно писао о таквој или сродној теми. Смиљка Габелић, сем на неколико студија у нашој и на понеки чланак у европској историографији, готово није имала на кога да се позове, али је и то мало било итекако корисно. Зато што је стање у изучавању циклуса арханђела било такво, требало је, као у сличним случајевима са другим светитељима, поставити поуздане темеље за разумевање значајних појаву уметности. Требало је, наиме, испитати византијске култове арханђела, њихову појаву, основна култна места и знамените храмове, развој и ширење, књижевну подлогу и њено умножавање, почев од старозаветних текстова, преко апокрифних легенди, до учених и поетских списа византијских књижевника и богослова о појавама и чудима арханђела. Урађено је то веома прилежно и уз велики труд, јер није се лако историчару уметности пробијати кроз богословску књижевност византијског, западног и словенског света, где су све настајала култна места и текстови не само опште него и посебне природе, управо за њих везани.

Када је тај, рекли бисмо претходни, посао био урађен, могло се прећи на разматрање циклуса, и то, прво, тако што су поређани сви споменици византијског стилског језика по хронолошком реду с набрајањем сваке сцене и потпуном библиографијом о споменику (испало је да их између XI и краја XV века има очуваних 26), а, друго, свака сцена је систематски иконографски испитана да би се уочиле сличности, правилности или одступања, и да би се утврдило на којим су књижевним делима саздане. Испало је да се оне могу и систематизовати управо по том извору на алегоријске, старозаветне, новозаветне и легендарне. И управо је то најобимнији и најбитнији део књиге. Да би он био успешно завршен - зна то свако ко се подухватио сличног рада - неопходно је бити добро обавештен о текућој историјско-

уметничкој продукцији у свету, о публикацијама о појединачним споменицима, бити, дакле, учен до мере коју захтева светска наука, али имати и дар запажања како би се одвојило случајно од трајног, небитно од битног, а успоставило основно језгро циклуса, с незаобилазним сценама или оним најчешћим - као што су то Јављање арханђела Исусу Навину пред Јерихоном, Чудо у Хони или Сабор арханђела. Идући истим путем могло се утврдити да су критски циклуси из XIV и XV века углавном и сведени на ове три сцене, што је њихова особеност. Ту је, истовремено, показана веза између текста и слике, односно наведена су сва места из писаних извора у којима се описује насликани догађај. То објашњавање слике текстом често је крајњи циљ потраге оних историчара уметности који се задовољавају примарним објашњењем религиозних слика. Код Смиљке Габелић то није тако.

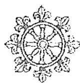
Последње поглавље књиге, које носи назив *Анализа, принципи обликовања, врсте и функција циклуса Арханђела,* управо показује чему је истраживање стремило. Укратко, утврђује се да су у циклусима најчешће заступљене сцене из Старог завета, да има циклуса, као што је онај у Леснову, са преовлађујућим догађајима илустрованим према легендама, а да су само понегде заступљене оне алегоријске. Из тога се види да су, у већини, појединачне сцене пресељене из другачијих циклуса у овај или су живеле самостално, али да их има и таквих - то су претежно оне легендарне - које се не појављују нигде сем у целини овога циклуса. Одгонетнуто је, исто тако, да садржај циклуса припада арханђелима Михаилу и Гаврилу, с тим што су старозаветни и алегоријски догађаји повезани за деловање Михаила, а новозаветни за Гаврила. Циклусе је Смиљка Габелић поделила на опширне или дуге и на кратке. Кратки су готово идентични бројем и темама, а међу дужима нема ни два једнака, што наводи на мисао да дужи нису настајали на једном месту нити су плод ослањања на један антологијски текст, док су кратки, особени за Крит и Кипар, последица угледања на један устаљени пример. Пратећи однос слике и текста могло се закључити да је за поредак сцена у циклусу највише коришћено хронолошко излагање из Старог завета, које се сачувало и у *Чудима и Похвали арханђела Михаила*, што их је написао византијски књижевник Панталеон и који су били ослонац многим сликарима. Али било је и других писаца који су на тај поредак утицали својим редоследом излагања. Негде је однос појединачне представе према основном тексту веома чврст, негде је пак сасвим лабав. Иконографске посебности, рекли бисмо, биле су обрнуто пропорционалне учесталости употребе једног приказа - што је чешће једна слика бивала виђена у византијском сликарству, то је постојала иконографски устаљена, што је пак бивала ређа или јединствена, у иконографском смислу је била необичнија. Зато је циклус у Леснову тако занимљив, а поједине сцене из њега тек су код Смиљке Габелић разрешене.

На завршетку тих аналитичких пресека кроз разне слојеве садржине циклуса Арханђела у византијском сликарству, долази се до двају закључних погледа: о пореклу и настанку циклуса и о његовом месту и улози. Следећи неке америчке историчаре уметности који су изучавали хагиографске циклусе у византијској уметности, Смиљка Габелић је запазила, као и они, да се не може одржати раније схватање угледног професора Курта Вајцмана (K. Weitzmann) да су хагиографски циклуси настајали у рукописима као књижна илустрација и да су отуд пресељени у живопис и иконопис. Она није нашла ниједан рукопис с илустрованим циклусом посвећеним арханђелима. Не постоје, такође, ни средњовековне иконе арханђела са житијем, као што такве постоје за поједине свеце; оне са житијима светаца су биле повезане за њихова основна култна места и могле су одиграти прототипску улогу у ширењу циклуса у другим областима сликарства. Иконе с циклусом арханђела производ су тек XV века. Очевидно, у монументалном сликарству главних култних места образовали су се многи хагиографски циклуси, па и арханђелски. Смиљка Габелић је могла само указати на капелу арханђела Михаила у цркви Неи у Цариграду цара Василија I, као на важан трезор реликвија, као што је крст цара Константина или рог Исуса Навина, за које се везује појава арханђела, али и на велико светилиште Арханђела Михаила у Хони, у Малој Азији, где се десило чудо које се у циклусу најчешће илуструје. Међутим, трагова о некадашњим циклусима у њима нема. Нема их ни у другим светилиштима Цариграда, али је битно што су први сачувани циклуси у византијском свету настали одмах после или управо у исто време кад и говорнички похвални списи учених Цариграђана посвећени арханђелима. Отуд, тврдња да је Цариград био град постанка циклуса разних варијанти, а говорништво његова матица - изгледа врло уверљиво.

Што се, пак, тиче положаја и улоге циклуса Арханђела, он се понашао, према закључном разматрању Смиљке Габелић, као и други хагиографски циклуси: уколико се налазио у цркви посвећеној арханђелима, онда је био у наосу, а уколико је био у црквама других патрона, онда у бочним просторијама. Ктитори су тако, прослављајући дела арханђела, тражили војну помоћ, здравствену заштиту, заступништво у загробном животу или на Страшном суду.

У покушају да представим књигу Смиљке Габелић истицао сам њену ученост, обавештеност, дар запажања, а за крај сам оставио да истакнем логичност и чврстину њених излагања, али и лапидарност њеног језичког израза. Књига је написана однегованим стилом, чиме се уврштава међу дела достојна београдске историјскоуметничке школе, којој је, бар у другој половини XX века, то заиста добра особина. Али, ова књига има и посебну вредност због чињенице што је до сада, у нашој историографији о старој уметности, једина обимна иконографска студија посвећена обради једног целокупног и то тако знаменитог циклуса у византијском сликарству, какав је циклус посвећен светим арханђелима.

Војислав J. Ђурић



Dominique Couson

Catalogue des documents photographiques originaux du Fonds Gabriel Millet,

Louvain - Paris 1988, 372 стране са 37 цртежа.

Велика збирка негатива која се чува у Ecole pratique des Hautes Etudes у Паризу добила је још један каталог. Овај трећи по реду каталог збирке односи се на средњовековне споменике настале између XI и XV века на територији Југославије.

Крајем прошлог века, чим је започео свој рад у Ecole pratique des Hautes Etudes, Г. Мије је основао збирку фотографија - фототеку: "Collection Chrétienne et Byzantine". Сарађујући са колегама из целог света, путујући и снимајући, Г. Мије је ову фототеку снабдео негативима бројних споменика. Први каталог негатива Мије је издао још 1903. године у Annuaire de l'Ecole pratique des Hautes Etudes, V (Paris 1903) 1-94, и организовао га је као списак негатива распоређених по величини. Друго издање каталога, који је започео Г. Мије, појавило се 1955. године у Паризу под насловом: "Catalogue des negatifs de la Collection chrétienne et byzantine". У овом другом издању негативи су сређени по алфабетском реду имена земаља и споменика у њој.

Према завештању Г. Мијеа, после његове смрти 1953. године, његова велика збирка негатива припала је фототеци коју је сам основао. Овај трећи каталог обухвата негативе снимљене током научноистраживачких путовања - мисија, које је Мије правио по Балкану и Југославији од 1906. до 1935, односно 1937. године. Прво путовање по Југославији одвијало се у априлу 1906. године и том приликом је Г. Мије путовао заједно са младим истраживачима Владимиром Петковићем и Пером Поповићем. Даљих пет научних и истраживачких путовањ а Мије је обавио 1924, 1927, 1931, 1934. и 1935. године, а на њима су га пратили Милан Кашанин и Ђурђе Бошковић.

Један део фотографија са тада снимљених плоча - негатива, био је објављен у четири албума фотографија под насловом "La Peinture du Moyen-Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténegro)". Прва три тома носе имена аутора фотографија - Г. Мијеа и његовог ученика А. Фролова, који их је припремио (vol. I, Paris 1954; vol. II, Paris 1957; vol. III, 1962), а четврту књигу албума је приредила Т. Велманс (vol. IV, Paris 1969).

У предговору за ово издање каталога, Г. Бабић је указала на вишеструку важност Мијеове збирке негатива. Пре свега, захваљујући његовим снимцима српски средњовековни споменици су још почетком овог века постали познати изван наше земље, што је допринело и њиховом свестранијем проучавању и развитку наше историје уметности. С друге стране, неки снимци су једини документи о фрескама уништеним током овог века, а поједини снимци сведоче о стању споменика у неким фазама њихове очуваности.

Овим каталогом је једна од најзначајнијих збирки снимака српских средњовековних споменика постала свима доступна. Иако се неки негативи, као ни потпуна писана документација о путовањима Г. Мијеа, нису сачували, сређен је фонд од преко две хиљеде снимака. Припремање ове књиге је подразумевало труд приређивача Dominique Couson да среди старе снимке по споменицима, да пронађе њихово место у споменику, да разреши маршруте путовања и датуме снимања и, на крају да пронађе погодан начин да све то прикаже.

У каталогу су споменици наведени абецедним редом, а уз сваки споменик постоји план и кратак приказ датовања са општом библиографијом. Табле са бројевима негатива су врло прегледно састављене; садрже формат, годину снимања и инвентарске бројеве као неопходне податке. Наведени су затим, врста сликаног предмета, место на којем се налази у споменику, обавештење да ли се ради о целој композицији или о детаљу и њен садржај. Осим ових постоје подаци о врсти орнамената, стању и врсти натписа, заснованости теме на библијском тексту и ознака за библиографију која је послужила за идентификацију споменика. На овај начин, направљена је врло детаљна, прегледна и изузетно корисна табела, са мноштвом разноврсних података.

Међутим, наведена библиографија садржи нешто старију литературу о споменицима. Као последица оваквог одбира литературе појавиле су се непрецизности и грешке у датовању споменика. Велика је штета што се у уводним подацима о споменику читалац сусреће са непотребним набрајањима различитих датовања, уместо да нађе научно доказане податке. Уколико би била разумљива немогућност аутора да сам изабере веродостојно мишљење бројних и чувених научника, тешко се може разумети погрешно и непрецизно схватање и преношење датовања из наведене литературе. Такође, иако у коришћеној библиографији постоје исцрпни подаци о времену грађења споменика и његовом осликавању, необично је што ти подаци често нису коришћени. Употребљавање овог каталога мало отежава недоследно цитирана и скраћивана наведена литература, а при покушају тражења изнетих података запажају се грешке у цитирању страница.

Другу врсту тешкоћа чине бројне словне грешке у наведеној библиографији на српском језику, као и у називима споменика или личности, које се доследно понављају. Тако на пример, "Трешка" и "Родослав" (уместо: Треска и Радослав) више пута су на исти начин одштампани, док се, на пример, "Страчимир", "Шишово" и "Раш" ређе појављују, па и ређе доводе читаоца у недоумицу.

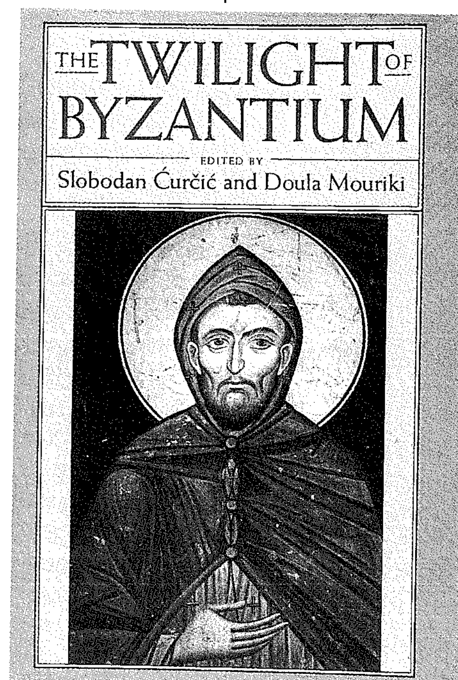
Колико је било корисно што су уз сваку табелу додати цртежи основе и подужног пресека цркве, толико је штета што су одабрани углавном врло стари и већ превазиђени цртежи, најчешће А. Дерока. Код тих цртежа, на жалост, понекад недостаје подужни пресек, а и нису увек ни доследно оријентисани према странама света. Такође, цртежи су различито умањени, па како нема јасно и на исти начин обележене размере ни размерника, споменици долазе у међусобне необичне односе.

Посебно изненађење изазвало је случајно тражење снимака из Матеича. У табели су сцена Ругање Христу и стојеће фигуре св. Петра и Павла смештене на јужни, уместо

на северни зид наоса, а сцене из живота св. Петра и Павла у нартекс, уместо у наос.

Примери грешака и забуна свакако не умањују значај који има ова публикација за историју српске и византијске уметности, већ само упућују њене кориснике на опрез. Такође, овакви проблеми би требало да се имају у виду при издавању књига из области научне документације. Било би врло корисно када би постојало више оваквих каталога негатива фототека, али би у таквим подухватима морала уз стручну обраду података да постоји научна супервизија, која би допринела њиховој већој прецизности и доследности, а самим тим и њиховој корисности.

Мирјана Глигоријевић-Максимовић



The Twilight of Byzantium
Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire
Papers from the Colloquium Held at Princeton University 8-9 May 1989,
urednici: Slobodan Ćurčić i Doula Mouriki
Princeton University,
Princeton, New Jersey 1991.

281 страна, 166 илустрација;
S. Vryonis, A. M. Talbot, A. Constantinides Hero, S. Reinert, M. Rautman, R. Ousterhout, Th. Gouma-Peterson, J. J. Yiannias, S. Gabelić, D. Mouriki, S. Ćurčić

Зборник текстова колоквијума под називом *Сумрак Византије* одржан на Принстон универзитету 8-9. маја 1989. пружа шири допринос разумевању историје, духовне климе и уметности под Палеолозима, последњом династијом Византијског царства. Као што С. Ћурчић напомиње у уводној речи, без претензија да свеобухватно обрађује овај период, ово је зборник једанаест есеја о исто толиком броју тема, које се широко разликују као и методи њиховог истраживања. Заједничка црта ових текстова је праћење релативно уских проблема у дубину, што дозвољава да се дају и неки шири закључци. Овај приступ је концепцијски другачији од прилога раније генерације научника који је давао предност ширим темама и уопштеним закључцима.

Као што показује текст С. Вриониса, *Византијска културна самосвест у* XV *веку* (стр. 514), иако територијално смањена, Византија Палеолога представља оазу јасно изражених грчких осећања, свесну свог грчкоримског античког наслеђа и православне вере у којој види спас. Снажно комадање територија Царства, у којима византијско становништво потпада под власт страних држава и религија, политичка и војна немоћ против Османлија и трговинска доминација Венеције и Ђенове над ослабљеним царством, као и несклад сјајне државне теорије и мрачне дневнополитичке стварности, створили су атмосферу дубоке кризе. Ипак, у списима осам писаца XV века осећа се управо снажна културна самосвест. Они становнике царства називају Хеленима или Ромејима, а свесно наглашавају грчко порекло њиховог језика и културе.

Ово је период оживљавања жанра хагиографије, што илуструје студија А. - М. Талбот, Старо вино у новим меховима. *Поновно писање житија светитеља у периоду Палеолога* (стр. 15-26). У ово време јавља се велики број писаца који негују овај жанр, а најплоднији су Константин Акрополит, Нићифор Григора, и Филотеј Кокинос. Релативно мали број текстова посвећен је новим светитељима, и то већином монасима који су живели као пустињаци и аскете, а писци ових текстова углавном су монаси, често ученици светих људи чије су животе описали. Највећи број житија (скоро 80%) посвећен је старим светитељима. Разлози за писање живота посвећених одређеним светитељима били су различити - захвалност због излечења, обнављање цркава посвећених тим светитељима које су биле срушене у време латинске владавине, сличност судбина писца и светитеља, прослављање мироточивих моштију. У неким случајевима нова житија су се појављивала да би заменила текстове који су нестали у многим спаљеним библиотекама у време латинске власти. Поред тога, лишено својих савремених хероја, војних или цивилних, византијско становништво нашло их је у светитељима ранијих времена. Интересовање за прошлост, нарочито прошлост православне цркве, одржавало је у животу наде за будућност.

А. Константинидес Хироу у студији *Теолептос Филаделфијски (око 1250-1322) од усамљеника до бојовника* (стр. 27-38) показује да су велики мистици често прихватали важне улоге у политичком и друштвеном животу Византије Палеолога. Дајући портрет његовог живота од прогнаника због неслагања са унијом за време Михаила VIII до водећег представника партије Андроника II, важног учесника за доношење одлука на сабору 1285. о православности патријарха Григорија II Кипарског и 1310. против Арсенита као и бранитеља Филаделфије у две опсаде, она показује да су духовне врлине постале оружје коме се највише веровало у ова смутна времена.

Наду у снагу православне вере показује и студија С. Рајнерта, *Манојло* II *Палеолог и његов "Muderris"* (стр. 39-51). Реч је о спису овог цара који приказује разговор са једним Персијанцем у Анкири Галатијској. Манојло је боравио за време Бајазитових војних операција у Анадолији (од касног децембра 1391. до јануара 1392) и из овог времена очувано је осам његових писама у којима помиње порушене грађевине и споменике које је видео, и многе Ромеје који су говорили и турски, а неки од њих нису ни знали свој матерњи језик. Текст разговора вероватно је сећање на расправе које је водио под зидинама Анкире са малом групом побожних и учених муслимана, чијег вођу назива /ὁ μουτερίζης/, вероватно од аработурског назива за учитеље веронауке muderris. Манојло себе и учитеља веронауке приказује као идеализоване типове чија расправа доводи до очекиваног закључка. Себе представља као хришћанског учитеља и

философа, а учитеља веронауке, који је његов противник, као идеалног ученика, који на крају разговора показује своју спремност да дође у Цариград да би дубље проучио православну веру. У суштини Манојлов састав је израз његовог веровања у неизбежност победе Христове над Мухамедом. Ослабљено Византијско царство овога времена велике је наде полагало у веру као најјаче оружје за одбрану против неверника.

Упркос политичкој и економској кризи, како показује М. Раутман у тексту *Положај монашких задужбина у Македонији Палеолога* (стр. 53-74), у деловима Македоније и Тесалије под влашћу двора Палеолога, гради се велики број цркава. Користећи, због недостатка документације, географски приступ, стварајући слику о црквеном пејзажу Македоније на основу доступних писаних извора, очуваних споменика и кратких забелешки или фрагментарних записа, аутор примећује да су у XI и XII веку ктитори били обично чланови владарске породице, градске аристократије или главни земљопоседници у провинцији, а у XIII и XIV веку већином су монаси. Док су у Цариграду ктитори били и даље из редова двора и аристократије, у Македонији, где су социјални оквири били дестабилизовани због снажног притиска Србије, ктитори су већином црквена лица. Утицај монаштва, који је био јак у целом Царству од раних византијских времена, остао је овде и даље снажан. Карактеристика монашких цркава у Македонији Палеолога је амбулаторијум који се развија око целог наоса. Међутим, ни један очувани оновремени документ не помиње експлицитно овај план као неки организовни програм епископије, нити неку његову нарочиту улогу.

Студија Р. Остерхута *Цариград, Витинија и локални развој архитектуре позног периода Палеолога* (стр. 75-91), даје кратак пресек градитељства овог времена у Цариграду и њему географски блиским областима. Док је у време раних Палеолога после рестаурације византијске владавине 1261. византијска престоница сведок сјајног периода уметничке активности, која је цветала нарочито у време Андроника II (1282-1328), поставља се питање шта се догађа у првом граду царства после овог времена. Стога аутор тражи аналогије да би идентификовао престоничке градитељске радионице пратећи технику конструкције и декоративне детаље, почев од споменика очуваних у Цариграду, а затим у другим географски блиским областима, Тракији, Србији, Бугарској, као и у Битинији која је била под влашћу Османлија. У Тракији има неколико грађевина које се могу везати за Цариград. У Србији и Бугарској наставља се утицај архитектонских достигнућа престонице. Међутим, овде се мешају са регионалним развојем; у Србији је локална традиција снажна, а утицаји престонице много слабији. Нова архитектура створена у Витинији одликује се селџучким формама и византијском техником конструкције, али има врло мало директне везе са Цариградом. У крајњој анализи, архитектура касног периода Палеолога је сведочанство о бледој снази византијске престонице; како је Цариград политички опадао, тако је слабио и његов културни утицај.

Т. Гума - Петерсон у тексту *Фреске параклиса Св. Евтимија у Солуну - ктитори, радионица и стил* (стр. 111-129) следи развој сликарства прве половине XIV века проучавајући стилске особености једне радионице фреско сликара. Говорећи о параклису Св. Евтимија уз базилику Св. Димитрија, задужбини протостатора Михајла Главаса Тарханиотиса и његове жене Марије из 1302/3, она укратко представља добро осмишљени програм, који су вешти мајстори преточили у фреске високог квалитета. Обрадивши раније иконографију ове капеле, Т. Гума-Петерсон овог пута окренула се проучавању питања стила. Најближе стилске сродности ово сликарство има у фрескама јужне фасаде цркве Богородице Памакаристос у Цариграду (1290-1304), у Протатону (око 1300), и Богородици Перивлепти у Охриду (1294/95), споменицима чије сликарство одише класицизмом Палеолога. Капелу су осликала два мајстора - један темперамента сродног сликарству Перивлепте охридске, а други близак Протатону. Доста сличности и паралела између четири споменика сугерише да су неки од сликара радили у свим овим црквама или да су сви сликари учили у истој радионици. Уметност ове радионице није провинцијски феномен, што се види и по поручиоцима који су имали високе титуле. Без обзира на то да ли се ова радионица налазила у Цариграду или Солуну, велики број њених чланова био је из Солуна. Поред тога, у ово време чланови двора и високи службеници често су се премештали из једног у други од ова два града, и ову школу никако не би требало схватити као локалну. Око 1310. до 1321. када је Андроник II био под јаким утицајем Теодора Метохита, који је свакако могао утицати на оновремени укус, виде се промене у стилу, јавља се повратак мозаика , и нови стил, лишен динамике и емоција, меланхоличан и окренут унутарњем свету. Овај стил се суштински разликује од снажног, интензивног и динамичног стила из времена око 1290-1310, који је доминирао у најнемирнијем периоду Андроникове владавине, а чији су значајан пример фреске Св. Евтимија.

Тема студије Џ. Јаниаса је *Програм трпезарије из времена Палеолога у Аполонији* (стр. 161-174) у централној Албанији, која се различито датује, од 1275. све до позног периода владавине цара Душана (1331-1355). Аутор износи распоред сцена по Бушхаузену и, по фотографијама, исправља неке његове идентификације. Већ је Бушхаузен утврдио да је програм ове трпезарије окренут догађајима и идејама који се славе на литургијама Поста, а нове идентификације то и потврђују, наглашавајући читања из седмице пред Ускрс. Поред тога, неке сцене нису означене у текстовима Поста, али се укључују у уопштене алузије на Христова чуда која се читају у овом периоду, или су префигурације догађаја који се славе у време Поста. Табеларни преглед идентификованих представа које се јављају у очуваним фреско декорацијама у трпезаријама из тог времена указује да се скоро у свим појављују Тајна вечера и Гостољубље Авраамово. Добро очувана трпезарија на Патмосу показује догађаје и теме који се славе у време Поста. Међутим, док се на Патмосу појављују сцене Великих празника и Причешће апостола, у Аполонији их, као ни у светогорским поствизантијским трпезаријама, нема. Уместо Причешћа апостола, у апсиди се појављује Тајна вечера, која на очигледан начин указује и на функцију трпезарије и њен нижи статус у односу на цркву, где се ова сцена јавља већином у циклусу Страдања. Уз Тајну вечеру, као и у многим трпезаријама православног света, налази се Гостољубље Авраамово или Свадба у Кани. Преглед основа програма показује да је у ово време било традиције у украшавању трпезарија или већ формиране или у процесу настајања. Ови рани програми носе неке од тема које ће се користити вековима касније у поствизантијским програмима трпезарија на Светој Гори.

С. Габелић у студији *Разноликост у фреско сликарству XIV века: случај Леснова* (стр. 175-194) истражује промене које се јављају у сликарству око средине XIV века на примеру дела различитих мајстора који су радили у Леснову, задужбини Јована Оливера (наос осликан 1346/47, нартекс 1349). Сликарство првог, најбољег мајстора, који је радио у горњем делу олтара, проскомидији и ђаконикону и двема доњим зонама зидова и стубова у наосу, има блиске аналогије у Охриду - икона св. Наума у Богородици Болничкој, фреске у цркви старог Св. Климента, и одређене

сличности у икони св. Николе, фрескама у капели Св. Григорија, Св. Николе Болничког, икони св. Стефана Првомученика из Менил колекције у Хјустону, Тексас. Конзервативан у поређењу са савременим укусима у зидном сликарству, овај стил је географски сконцентрисан око Охрида. Мада су сличности између неких од ових охридских споменика раније уочене, први пут су - на основу анализе њиховог стила и начина рада - доведени у везу са сликарством најбољег мајстора лесновског наоса. Други лесновски сликар, динамичког манира, који је осликао горње делове зидова и доњи део куполе, може се везати за сликара доњих делова Календара у дечанском нартексу, и затим за једног од сликара Марковог манастира и за живописца цркве Св. Николе у Челопеку, а корени овог стила могу се наћи у споменицима уметника краља Милутина. Трећи, најлошији сликар осликао је горње делове стубова и доњи део олтара. Његове деформисане фигуре, ликови који имају схематично одвојене сегменте мишића, имају аналогије у сликарству Св. Николе Шишевског. Четврти мајстор, који је урадио циклус Страдања и Христолошки циклус, сродан свом претходнику, тежи да да експресију интензивном топлом палетом и наивним изразом издужених фигура несигурних покрета,често постављених у монотоне композиције. Он нема блиских паралела, али уочавају се одређене сличности са једним од три уметника Богородичине цркве у Пећкој патријаршији. Нартекс Леснова украсио је само један сликар, код кога се види утицај сликарства Палеолога с почетка XIV века; дотеране форме које носе пластичност, хладна палета, слично сликарству Трескавца из око 1340. Засебно истраживање стила свих сликара Леснова доприноси познавању феномена радионица локалних мајстора. Можда је најинтересантнија црта зидног сликарства овог периода одсуство директног утицаја из Цариграда и Солуна и, изнад свега, велика стилска разноврсност. Снажне разлике, као што се види на примеру Леснова, могу се јавити чак и унутар једног споменика.

У студији *Зидно сликарство Пантанасе. Модели сликарске радионице у XV веку* (стр. 217-231) Д. Мурики, истражује генезу новог стила сликарства као одјек нове интелектуалне климе, ослобођене строгих верских канона која је дозвољавала упливе западних утицаја и Ислама. Задужбина друге личности Морејског деспотата, протостатора Јоаниса Франгопулоса, сазидана и украшена око 1430, даје најзначајније сведочење о уметничком развоју у Цариграду у позним годинама Царства. Узор за овај споменик су Одигитрија или Афендико (осликана око 1320) и Perивлепта у Мистри (око 1370), што се осећа у стилским облицима, основама композиције и иконографским детаљима, који носе одјеке цариградског сликарства раног XIV века (Хора). Ипак, уметници Пантанасе нису слепо копирали своје узоре, већ су на један еклектичан начин прихватили њихове иконграфске црте и стилске особености, додавали нове анегдотске елементе реализма и избегавали хијератичност. Док је иконографија ових фресака традиционално византијска, утицај западног сликарства среће се у начину компоновања, перспективи простора, колориту, наративним епизодама, осећају за детаљ блиском сијенском сликарству. Уплив западних црта у византијском сликарству осећа се на различите начине и један од примера је сликарство Моравске школе у којој се он не види у иконографији, већ у атмосфери представа, док се на Криту под венецијанском влашћу, који никада није био под управом Палеолога, јасно виде иконографске позајмице запада. Слике у Пантаноси носе синтезу ова два тренда. Водећи чланови радионице из Пантанасе , који су по свој прилици дошли из Цариграда - закључак који се заснива на веома високом квалитету ових слика и узорима који нису били доступни у Мистри - вероватно су имали различите моделе који су постојали у престоници са којом је Мистра у доба касних Палеолога имала снажне везе.

С. Ћурчић у тексту *Касновизантијска Света Места? Нека питања у вези са обликом и наменом епитафа* (стр. 251-261) препознаје у касновизантијским епитафима представе Христовог гроба. Овај извезени вео са представом Оплакивања Христовог који се јавља од краја XIII века, то јест почетка епохе Палеолога, носио се у поворци на Велики Петак, Велику Суботу и за време Ускрса. Остало време литургијске године, како С. Ћурчић сматра, он се налазио или директно на гробу личности чије се име помиње у натпису или на нарочитим типовима балдахина на четири стубића који означавају "Христов гроб", који су приказани на неколико фресака. Овакви балдахини налазе се и над неколико гробова светитеља. Бројни примери епитафа, почев од оног из Уметничког музеја универзитета Принстон и епитафа краља Милутина у Музеју СПЦ у Београду (оба из XIV века), као и грузијске краљице Мариам из катедрале у Мцхети (око 1638-78), указују да су били намењени за одређене цркве и са одређеним циљем - требало је да евоцирају сам Христов гроб. Као символични гроб Христов епитаф је могао пружити символичан locus sanctus, касновизантијску верзију светог гроба. Преокупација смрћу, изазвана окрутном политичком стварношћу, подстицала је касновизантијске ктиторе и уметнике да пронађу нове уметничке формуле као средство представљања хришћанског спасења.

Зборник студија назван *Сумрак Византије* пружа широку и продубљену слику о духовној клими, историји и уметности у периоду династије Палеолога, од времена њиховог доласка на власт и обнове царства после латинске владавине, до пада Цариграда под Турке 29. маја 1453. Значајан за историчаре уметности, као и историчаре и теологе, овај зборник пружа широки преглед збивања у царству, које је, иако територијално сужено, иако економски и политички ослабљено, имало и даље утицаја на околне земље.

Татјана Стародубцев

Марица Шупут

Споменици српског црквеног градитељства. XVI-XVII век

Београд 1991, 287 страна текста са плановима; 180 црнобелих фотографија и библиографија

Како у уводу књиге истиче уредник, академик Војислав Кораћ, књига Марице Шупут *Споменици српског црквеног градитељства. XVI-XVII век* проистекла је из вишегодишњих истраживања у оквиру посебног научног пројекта Одељења за ликовне уметности Матице српске. Издавачи ове публикације су Филозофски факултет у Београду - Институт за историју уметности, Републички завод за заштиту споменика културе из Београда, Матица српска из Новог Сада и Институт за проучавање културе Срба, Црногораца, Хрвата и Муслимана из Приштине. Иако су насловом XVI и XVII столеће одређени као хронолошки распон књиге, њен саставни део чине и црквени споменици изграђени у XV столећу, почев од 1459. године. Међутим, њихов невелики број у односу на друге споменике с правом је определио аутора да у наслову истакне изабрано хронолошко раздобље.

Истраживања српске сакралне архитектуре, у дужем временском раздобљу, била су готово искључиво посвећена средњовековним споменицима, као најзначајнијим делима историје српског градитељства. Тако су наши познати истраживачи са краја прошлог и почетка овог столећа М. Валтровић и Д. Милутиновић, као и они између два светска рата - В. Петковић, М. Васић, Ђ. Бошковић, А. Дероко и други, заједно са страним научницима Г. Мијеом, Н. Кондаковим, П. Покришкином, највећу пажњу поклањали црквеним грађевинама из епохе Немањића и оним из времена обласних господара у централним и северним областима Поморавља. Такво интересовање се наставило и у новије доба, када су предузета обимна археолошка и архитектонска истраживања значајних немањићких задужбина (Св. Арханђела код Призрена, Ђурђевих Ступова код Новог Пазара, Студенице, Градца, Сопоћана и других). Наведена истраживања су била неопходна и оправдана, будући да се на тим најстаријим задужбинама темељило српско градитељство. Истраживање средњовековних споменика је, између осталог, допринело бољем познавању градитељског метода, што је свакако омогућило истраживачима млађих раздобља једноставније рашчлањавање грађевинских фаза и препознавање старије технике градње уткане у праксу млађе епохе. У том светлу, резултати испитивања старије архитектуре готово да су били неопходни за схватање градитељства које се развијало у постсредњовековном периоду. Данас је сасвим извесно да се старији градитељски метод, када је реч о начину градње и појединим занатским детаљима, продужио и у наредно раздобље - другу половину XV и у XVI столеће. На основу тих чињеница могло би се говорити о "продуженом средњовековном периоду", који свакако треба условно схватити, имајући само у виду техничке појединости у оквиру градитељског заната. Битна разлика која одваја епохе налази се у архитектонским и просторним решењима, имајући у виду и примарну и секундарну архитектонску пластику. Зато црквено градитељство стварано у XVI и XVII столећу, ма колико се ослањало на старију архитектонску традицију, представља ново остварење. Реч је о архитектури која је настајала на ширем географском подручју, од јужних делова некадашње државе Немањића, преко централних области Поморавља, затим у Босни и северно од Саве на простору Фрушке Горе, што значи да је у питању хетерогена скупина споменика. Различитост грађевина није била само условљена специфичностима микро подручја и локалном градитељском традицијом, већ су важну улогу имала и старија средњовековна здања, значајне задужбине Немањића и њихових наследника, које су биле узор потоњим ктиторима и њиховим протомајсторима. Време монументалних храмова попут Студенице, Дечана или Грачанице је било завршено са губљењем државне самосталности, средином XV века, али су у новим околностима ницале бројне цркве, некада сасвим скромних градитељских вредности, али често и изузетне архитектуре, што јасно сведочи да су нове генерације мајстора однеговане на старијој градитељској традицији својих славних претходника. Зато се средњовековно и постсредњовековно раздобље не могу супротставити на нивоу хронолошке вредности споменика, што се понекад у науци погрешно чини, будући да поједина постсредњовековна здања по својим архитектонским обележјима изузетне вредности превазилазе многе црквене грађевине настале у средњем веку.

Истраживања црквене архитектуре и уметности из XVI и XVII века су започела тек у новије време, а обим истраживања споменика је сразмерно мали у односу на целокупно градитељство настало у том периоду. Археолошка истраживања, као саставни део целокупног истраживачког процеса, готово једва су предузимана на споменицима постсредњовековне епохе, што свакако отежава стварање целовите слике о том периоду. Зато је рад на свеобухватном прегледу споменика тог раздобља изузетно тежак, будући да многа питања морају остати отворена, а многе недоумице у погледу архитектонског стила, детаља и утицаја бити решене будућим истраживањима. Суочена са таквим проблемима, аутор ове књиге Марица Шупут се с правом определила да направи преглед споменика црквеног градитељства насталог у периоду од 1459. до 1690. године, износећи све податке данас познате о појединим грађевинама, без обзира на ниво њихове истражености, и тиме отворила будућим истраживачима широко поље рада на оним питањима која у овом тренутку нису могла добити одговор. Имајући све чињенице у виду, може се размишљати и о томе да ли је требало сачекати са таквим прегледом споменика, док подаци не буду потпунији, а многа истраживања окончана. Одговор на то даје нам чувени преглед српских споменика Владимира Петковића, издат још 1950. године, када многа истраживања највећих српских средњовековних споменика још нису била обављена, а који је и данас, како истиче аутор у уводу, остао незаобилазан приручник за све истраживаче српске средњовековне уметности и архитектуре. У том светлу књига Марице Шупут представља вредан подухват који ће свакако постати незаобилазна литература за све будуће истраживаче у тој области.

Ниво истражености укупног градитељства о коме је реч вероватно није дозволио аутору да се та грађа уобличи као корпус црквене архитектуре тог раздобља. Такав приступ материјалу би захтевао много детаљнију обраду споменика, и у погледу непосредних теренских истраживања и у погледу детаљне архитектонске грађе о појединачним грађевинама. Имајући у виду и велики број цркава (у књизи је

обрађено око 109 споменика), грађење таквог корпуса би трајало знатно дуже, а коначан исход не би на овом степену истражености дао битно нове податке. Свакако, ово не треба схватити као искључиво мишљење у погледу једног или другог од поменутих приступа архитектонској грађи. Корпуси су изузетно битан начин документовања архитектонских споменика и сигурно обезбеђују најпотпунију грађу, а истовремено и целовиту слику архитектонског опуса једног раздобља. Међутим, истовремено са радом на корпусима треба стварати и одговарајуће прегледе споменика, нарочито за она подручја у оквиру историјских раздобља код којих истраживања нису достигла највиши ниво истражености у погледу појединачних објеката.

У методолошком погледу, преглед црквених споменика XVI и XVII века Марице Шупут заснован је на прикупљању теренске као и писане историјске грађе од које су изузетно важне белешке о том градитељству у Описима српских манастира у црквеним визитацијама XVIII века, али и у појединим путописним записима из XIX и са почетка XX столећа. Споменици су у књизи сврстани по азбучном реду, а њихов списак у оквиру садржаја замењује уобичајени регистар. У библиографији на крају књиге сврстани су релевантни извори и литература, хронолошким редом почев од 1847, а закључно са 1990. годином. Извори нису посебно издвојени од научне и стручне литературе, како је то уобичајено. Сваки појединачни споменик је обрађен по утврђеном обрасцу. Он обухвата текстуални део у коме је извршена идентификација назива места, затим следи историја споменика, а потом дескрипција архитектуре као и разматрање о месту споменика у оквиру шире градитељске целине којој припада, и на крају закључак о степену његове истражености. Кроз напомене које прате основни текст, аутор у своја разматрања укључује и одговарајуће изворе и литературу, у сваком појединачном случају. Избор архитектонске документације која илуструје сваки споменик је сведен на низ одабраних планова у које су у свим случајевима уврштени основа цркве и карактеристичан пресек који илуструје вертикални план објекта. У погледу избора архитектонских планова, гледајући целину, документација није уједначена. Тако су поједини споменици представљени основом храма, пресецима и одговарајућим изгледима фасада, док су неке цркве представљене само основом и једним пресеком. Имајући у виду тешкоће са којима је аутор био суочен, будући да поједини споменици нису довољно истражени, могао је бити уложен напор да се за сваку изабрану грађевину приложи уобичајен минимум планова: основа, подужни и попречни пресек и бар три изгледа. У основама појединих грађевина такође нису обележена места вертикалних пресека, што у извесном смислу отежава сналажење кроз грађу, нарочито у оним случајевима кад је објекат представљен са више од два карактеристична пресека. Пошто је реч о великом броју споменика, разних величина, од сасвим малих једнобродних богомоља до великих храмова разуђене основе, аутор није могао да примени јединствену размеру за тако обимну и разнородну грађу, па је сваки појединачни споменик представљен у погодном мерном систему. Извесне мање непрецизности се јављају понекад и код дескрипције архитектонског склопа грађевине, као у случају цркве св. Николе у Богошевцима (стр. 31), где се наводи да се основа завршава на источној страни полукружном апсидом, имајући у виду само унутрашњу диспозицију, док је њен спољни облик тростран. Тако се и код описа цркве Св. Димитрија у Великој Ремети (стр. 42) наводи да је "на бочним странама куполе простор обезбеђен нишама правоугаоне основе". Имајући у виду да купола може бити или полигонална или кружна, читалац се налази у недоумици на које се то "бочне стране"мисли у наведеном опису.

Описујући исцрпно архитектуру цркава са посебним освртом на просторно решење, стилска обележја, детаље примарне и секундарне архитектонске пластике, аутор даје обавештења о употребљеним грађевинским материјалима и начину градње, што битно доприноси стварању целовите слике о споменику. Описујући унутрашњи простор цркава, аутор увек наглашава да ли је била живописана, а у појединим случајевима, када је то вредно пажње, помињу се и дрвене олтарске преграде, као и мајстори градитељи. Пошто је реч о прегледу споменика у ширем хронолошком периоду, аутор је сматрао да нека питања која се односе на порекло облика, развој градитељских идеја или трансформацију примарног модела треба разматрати у уводном излагању, које у извесном смислу представља поглед на целокупно раздобље о коме је реч. М. Шупут истиче да се и у црквеном градитељству XVI и XVII века јасно раздвајају две утицајне сфере из старије средњовековне епохе: једна која се темељи на византијској традицији и друга више ослоњена на рашкороманску. Осим тога, поједини облици примарног склопа као и архитектонски елементи чији су узори свакако у средњовековном градитељству доживели су извесне измене. У том контексту аутор посебно истиче појаву слепих калота. Као посебан вид градитељске трансформације, М. Шупут наводи низ мањих цркава у долини Људске реке у новопазарским крају, које су грађене од камена, а чији архитектонски облици "показују да је реч о преношењу архитектуре брвнара у камену архитектуру".

У разматрањима економских и социјалних прилика, које су несумњиво утицале на број и величину црквених здања, М. Шупут наводи да се издвајају области северно од Саве и Дунава, али и подручје Подриња, у којима је концентрација материјалних добара и имућнијег становништва била знатна, што је омогућило подизање већег броја храмова.

Доносећи општи суд о архитектури тог раздобља, М. Шупут истиче да се она темељи на чувању средњовековне традиције, не путем копирања узора, већ коришћењем традиционалних и стварањем нових облика, што је имало као резултат и стварање нове архитектуре. Специфичности тог новог градитељства, осим у распореду примарних архитектонских елемената, огледају се још очитије у појединостима - архитектонским детаљима. Имајући то у виду, овај преглед црквених споменика био би потпунији да су уз поменуте планове целине дати код важнијих споменика и детаљи прозора, портала, профилисаних венаца или другог карактеристичног каменог украса. Тако представљена грађа би пружила више могућности за упоредно проучавање, тражење сродних решења или проналажења стилских сродности на нивоу целине. У том светлу треба напоменути да су планови појединих споменика сведени готово на елементарну просторну диспозицију, што свакако отежава упоредну анализу појединих групација. Графичке прилоге, који нису уједначеног квалитета, употпуњују фотографије на крају књиге.

Књига Споменици српског црквеног градитељства. XVI и XVII век М. Шупут представља вредан напор да се прикупе и на једном месту прикажу црквене грађевине до сада мање проучаваног али значајног раздобља у погледу развоја српске архитектуре. Аутор ове књиге се већ дужи низ година успешно бави истраживањем градитељства те епохе и њена студија Српска црквена архитектура у доба турске власти 1459-1690, издата у Београду 1984. године, представља и прву стручну публикацију у којој су покренута бројна питања из области градитељства те епохе. Обе књиге, иако издате у размаку од шест година, данас представљају целину,

будући да је у једној прикупљена појединачна грађа, а друга представља синтезу, дајући општи поглед на историјске и културне прилике и архитектуру, њене токове и обележја, која је у таквим околностима стварана. Иако су можда неки споменици изостали из овог прегледа, због тога што степен њихове истражености није омогућио прецизно одређивање хронологије, то не умањује значај овог прегледа, јер, како сам аутор каже у уводу, "збир обавештења стављен је читаоцу на располагање ради будућих ширих истраживања како споменика и појава у вези са њима, тако и људи који су се њима бавили".

Светлана Поповић

Zographe

Revue d'art médiévale

No 22, 1992

Editeur
Institut d'histoire de l'art
Faculté de Philosophie
Beograd, Čika Ljubina 18-20

SOMMAIRE

Articles

Ова свеска штампана је средствима Републичког фонда за науку Србије, Института за историју уметности и Фондације Сорош

Редизајн
Драгана Марјановић
дипломски рад на ВПШ у Београду

Ментор:
Миодраг Вартабедијан

Техничка реализација:
ИНТЕРПРИНТ, Београд

Штампа:
АСТРО ДИЗАЈН, Београд

YU ISSN 0350-1361

UDK: 7 (091) „04/17"